UNIVERSITATEA DE ARTE „G. ENESCU"
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU
SPECIALIZAREA: PEDAGOGIE MUZICALĂ

LUCRARE DE LICENȚĂ

ÎNDRUMĂTOR:
PFOR. UNIV. LILIANA GHERMAN

ABSOLVENT:
ROXANA NICOLETA LUCA

IAȘI 2006

Scanned with OKEN Scanner

LUCRARE DE LICENȚĂ

Tema:

IGOR STRAVINSKI

„CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI INSTRUMENTE DE SUFLAT"

Îndrumător

Prof. Univ. Liliana Gherman

Autor

Roxana Nicoleta Luca

IAŞI, 2006

Scanned with OKEN Scanner

Igor Stravinski – portret de Pablo Picasso, 1920

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CAPITOLUL I: VIAȚA ŞI OPERA LUI IGOR STRAVINSKI - „NOI RITMURI, NOI SONORITĂȚI, O NOUĂ ABORDARE A MUZICII”

CAPITOLUL II: GENERALITĂȚI ASUPRA CONCERTULUI INSTRUMENTAL

CAPITOLUL III: CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI SUFLĂTORI - ANALIZĂ

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

VIAȚA ŞI OPERA LUI IGOR STRAVINSKI - „NOI RITMURI, NOI SONORITĂȚI, O NOUĂ ABORDARE A MUZICII"

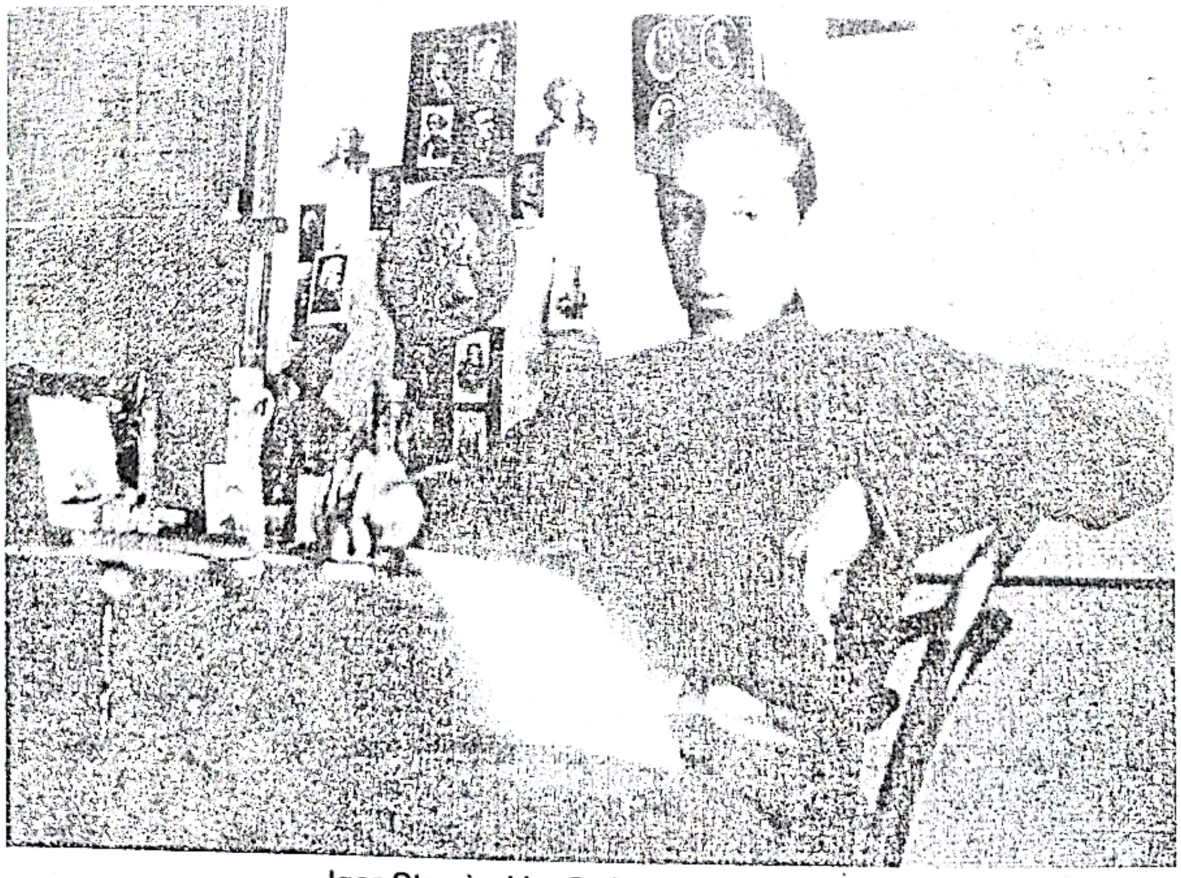
Scanned with OKEN Scanner

Igor Fiodorovici Stravinski s-a născut la data de 17 iunie 1882, în oraşul Oranienbaum, în apropiere de St. Petersburg, putând fi considerat unul dintre cei mai importanţi muzicieni din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Contemporan cu Prokofiev, Şostakovici, dar şi cu Schönberg, este singurul dintre aceştia care nu a făcut propriu-zis Conservatorul, formându-se mai mult ca autodidact.

El descinde din nobila familie poloneză a Stravinski-lor, familia sa mutându-se în Rusia după împărţirea Poloniei.

Stravinski moşteneşte talentul de pianist al mamei sale, iar tatăl său, care era bas-bariton la Opera Imperială din Petersburg, îi transmite dragostea pentru muzică, deşi, la început, el îl determină să studieze dreptul.



Igor Stravinski – St.Petersburg,1898

Scanned with OKEN Scanner

Igor Fiodorovici Stravinski s-a născut la data de 17 iunie 1882, în oraşul Oranienbaum, în apropiere de St. Petersburg, putând fi considerat unul dintre cei mai importanţi muzicieni din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Contemporan cu Prokofiev, Şostakovici, dar şi cu Schönberg, este singurul dintre aceştia care nu a făcut propriu-zis Conservatorul, formându-se mai mult ca autodidact.

El descinde din nobila familie poloneză a Stravinski-lor, familia sa mutându-se în Rusia după împărţirea Poloniei.

Stravinski moşteneşte talentul de pianist al mamei sale, iar tatăl său, care era bas-bariton la Opera Imperială din Petersburg, îi transmite dragostea pentru muzică, deşi, la început, el îl determină să studieze dreptul.

Igor Stravinski – St.Petersburg,1898

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1902 bătrânul Rimski-Korsakov îi oferă lecții particulare de orchestrație, contrapunct şi teoria formelor. După moartea acestuia în 1908, Stravinski se pare că nu a mai studiat cu nimeni.

Una din primele lucrări compuse de Stravinski este „Simfonia în mi bemol", care îi este dedicată lui Rimski-Korsakov, ea dezvăluind unele influențe ale bătrânului maestru. Cu toate acestea, lucrarea este atât în concepție, cât şi în structura sa generală, mai degrabă inspirată din lucrările lui Aleksandr Glazunov. Pentru Stravinski, academismul lui Glazunov reprezenta un antidot împotriva tendințelor coloristice ale grupului „celor cinci" din care făcea parte şi Rimski–Korsakov.

Personalitatea viitoare al lui Stravinski se anunță mai ales în transformările ritmice pe care le va suferi discursul său muzical, tendința de a pune în valoare combinațiile de timbruri, de a individualiza orchestra, de a conferi cea mai mare plasticitate fiecărei linii, fiecărui volum sonor.

Acestea sunt îndeajuns pentru a conferi acestei lucrări eclectice de tinerețe un interes cel puțin documentar[1].

„Simfonia în mi bemol" a fost cântată pentru prima dată la St. Petersburg în 1907, la Concertele Balaieff, sub bagheta lui Ansermet.

Din aceeaşi ani (1907-1908) datează şi suita „La Faune et la Bergère" (Faunul şi Păstorița) op. 2 pentru mezzo-soprană şi orchestră pe versuri de Puşkin.

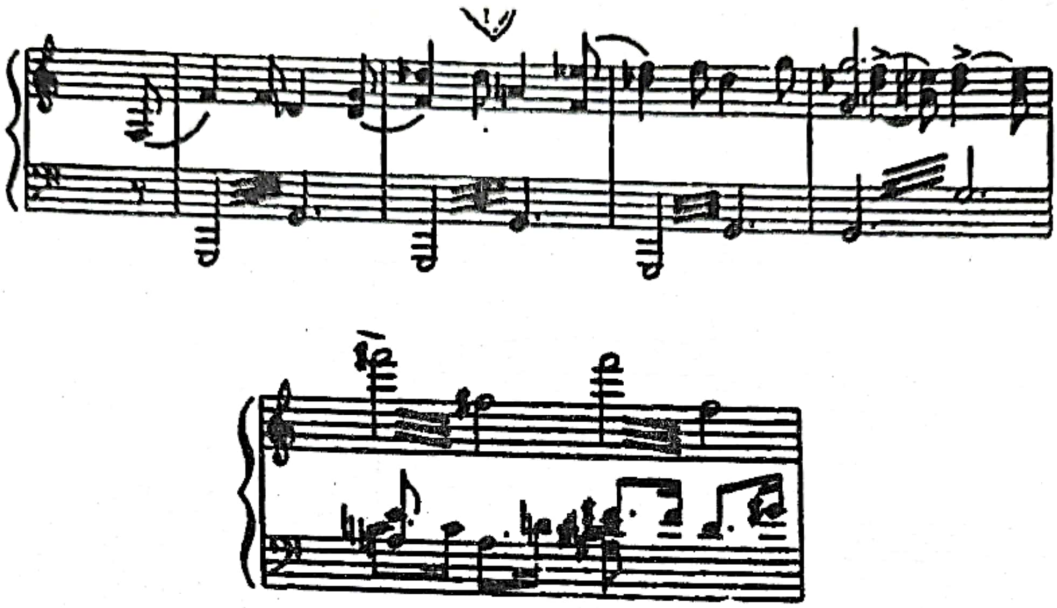
La experiențele anterioare se adaugă acum şi influențele franceze ale lui Dukas, Debussy şi Ravel.

---

[1] Majoritatea datelor privind viața şi creația lui Igor Stravinski au fost preluate din Roman Vlad – STRAVINSKI (Bucureşti: Ed. Muzicală, 1967).

Scanned with OKEN Scanner

Aceste experiențe se manifestă în pasaje implicând structuri hexatonale ca acestea:



Fragment din "Le Faune et la Bergère"

Influențele impresionismului francez, se intensifică în muzica lui Stravinski o dată cu apariția „Scherzo-ului fantastic" op. 3, scris între anii (1907-1908). Această lucrare a fost scrisă sub supravegherea atentă a maestrului său, Rimski-Korsakov, care însă nu a putut s-o asculte deoarece prima ei audiție urma să aibă loc în 1909.

„Scherzo fantastic" este considerat ca prima lucrare importantă a lui Stravinski, în ea observându-se o virtuozitate în stăpânirea orchestrației şi o reală bogăție armonică şi timbrală..

Scanned with OKEN Scanner

Fl. picc.

Fl. I-II

Ob. I-II

C. ingl.

Cl. I-II-III *in La*

Cl. basso *in La*

Vni I

Vni II

Vlc.

Scanned with OKEN Scanner

Următoarea lucrare din această perioadă este „Focuri de artificii" op. 4, scrisă în 1908, cu ocazia căsătoriei fiicei lui Rimski cu Maximilian Streinberg. „Structura netă, lapidară, linearismul uscat şi tăios al interjecţiilor alămurilor, frecventele deplasări ale accentelor, asprele opoziţii timbrale ale acestui scurte piese", ni-l înfăţişează încă de pe acum pe adevăratul Stravinski[2].

Aceleiaşi perioade(1907-1908) îi aparţin şi alte patru lucrări: „Cântec funebru" op. 5, scris la moartea lui Rimski-Korsakov, cele „Două cântece" op. 6 pentru mezzo-soprană şi pian şi „Pastorala", pentru voce şi pian.

Stravinski şi Jean Cocteau, 1925

[2] Roman Vlad, op. cit. p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Următoarea lucrare din această perioadă este „Focuri de artificii" op. 4, scrisă în 1908, cu ocazia căsătoriei fiicei lui Rimski cu Maximilian Streinberg. „Structura netă, lapidară, linearismul uscat şi tăios al interjecţiilor alămurilor, frecventele deplasări ale accentelor, asprele opoziţii timbrale ale acestui scurte piese", ni-l înfăţişează încă de pe acum pe adevăratul Stravinski[2].

Aceleiaşi perioade(1907-1908) îi aparţin şi alte patru lucrări: „Cântec funebru" op. 5, scris la moartea lui Rimski-Korsakov, cele „Două cântece" op. 6 pentru mezzo-soprană şi pian şi „Pastorala", pentru voce şi pian.

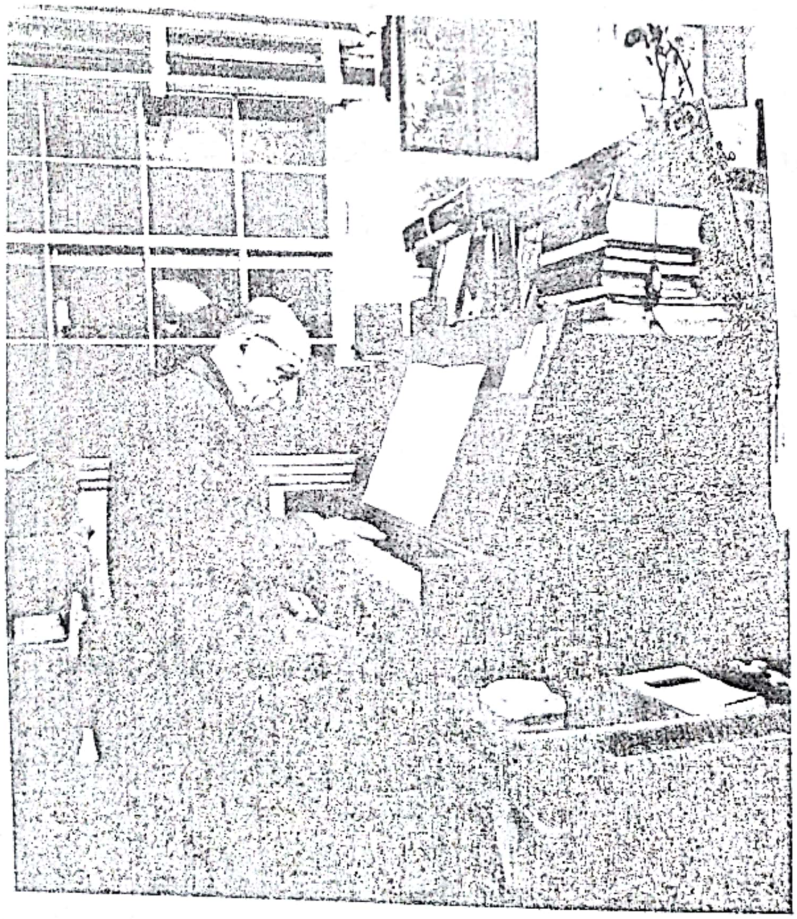
Stravinski şi Jean Cocteau, 1925

[2] Roman Vlad, op. cit. p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Cele „Patru studii" op. 7 atestă o influenţă chopiniană filtrată prin muzica lui Skriabin şi Liadov. Amprenta lui Stravinski se relevă la rândul ei prin jocul ritmic concis în valori metrice: 5 contra 3, 7 contra 3, 9 contra 4, etc. Lucrarea cea mai importantă din acest grup rămâne „Pastorala", astfel că în 1923 compozitorul o prelucrează pentru oboi, corn englez, clarinet, şi fagot, iar în 1933 o va transcrie pentru vioară şi pian, oboi, corn englez, clarinet şi fagot.

Urmează două balete: „Pasărea de foc" şi „Petruşka", care vor fi „cuceririle definitive" ale lui Stravinski. Aceste două lucrări sunt strâns legate de numele lui Serghei Diaghilev - „un îndemânatic impresar şi un descoperitor de talente înzestrat cu un fler infailibil"[3].



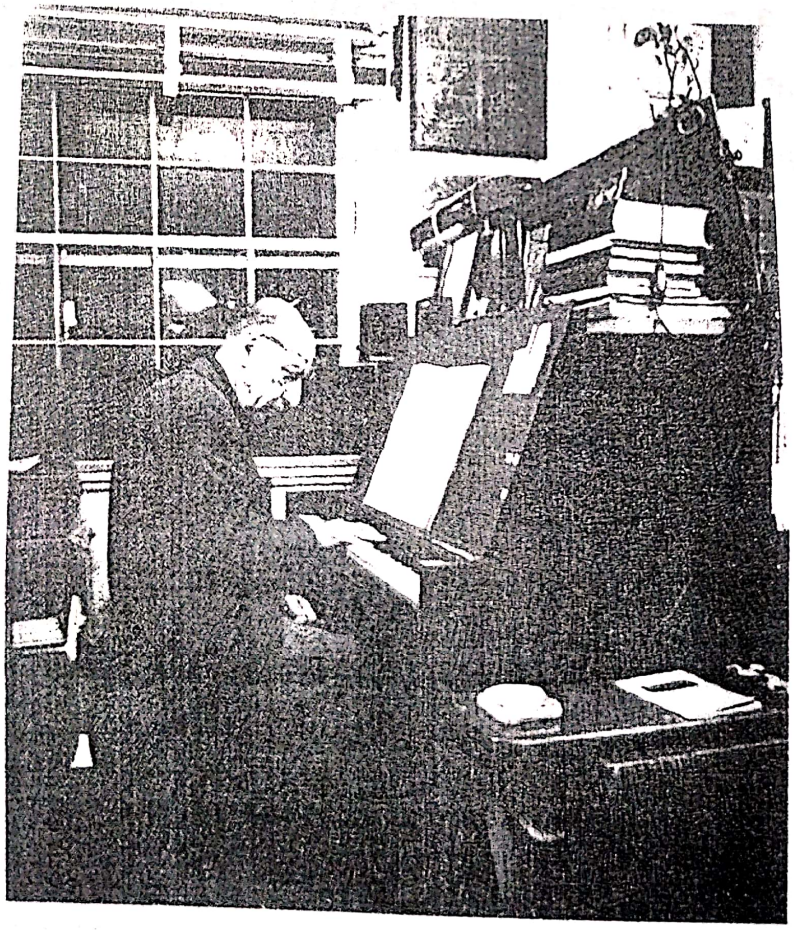
Igor Stravinski, dec.1952

[3] Roman Vlad, op. cit. p.13.

Scanned with OKEN Scanner

Cele „Patru studii" op. 7 atestă o influență chopiniană filtrată prin muzica lui Skriabin şi Liadov. Amprenta lui Stravinski se relevă la rândul ei prin jocul ritmic concis în valori metrice: 5 contra 3, 7 contra 3, 9 contra 4, etc. Lucrarea cea mai importantă din acest grup rămâne „Pastorala", astfel că în 1923 compozitorul o prelucrează pentru oboi, corn englez, clarinet, şi fagot, iar în 1933 o va transcrie pentru vioară şi pian, oboi, corn englez, clarinet şi fagot.

Urmează două balete: „Pasărea de foc" şi „Petruşka", care vor fi „cuceririle definitive" ale lui Stravinski. Aceste două lucrări sunt strâns legate de numele lui Serghei Diaghilev - „un îndemânatic impresar şi un descoperitor de talente înzestrat cu un fler infailibil"[3].



Igor Stravinski, dec.1952

[3] Roman Vlad, op. cit. p.13.

Scanned with OKEN Scanner

„Pasărea de foc" prezentată pentru prima dată la 25 iunie 1910 îl va face vestit peste noapte pe tânărul compozitor în vârstă de 28 de ani, partitura acestei lucrări fiind un „admirabil exercițiu de naționalism rus", derivat de la Rimski-Korsakov în special şi de la „Cocoşul de aur" al acestuia, în special[4].

În lucrarea „Nouvelle revue française", scrisă de Henri Ghéon, acesta numeşte „Pasărea de foc" „cea mai echilibrată piesă pe care mi-am imaginat-o, între sunete, mişcare şi formă"[5].

Şi urechea fină a lui Debussy a remarcat calitatea „Păsării de foc": „fără să fie o piesă perfectă", spunea el, „este totuşi foarte bună sub anumite aspecte pentru că aici muzica nu este servitoarea docilă a dansului şi uneori auzi combinații neobişnuite de ritmuri"[6].

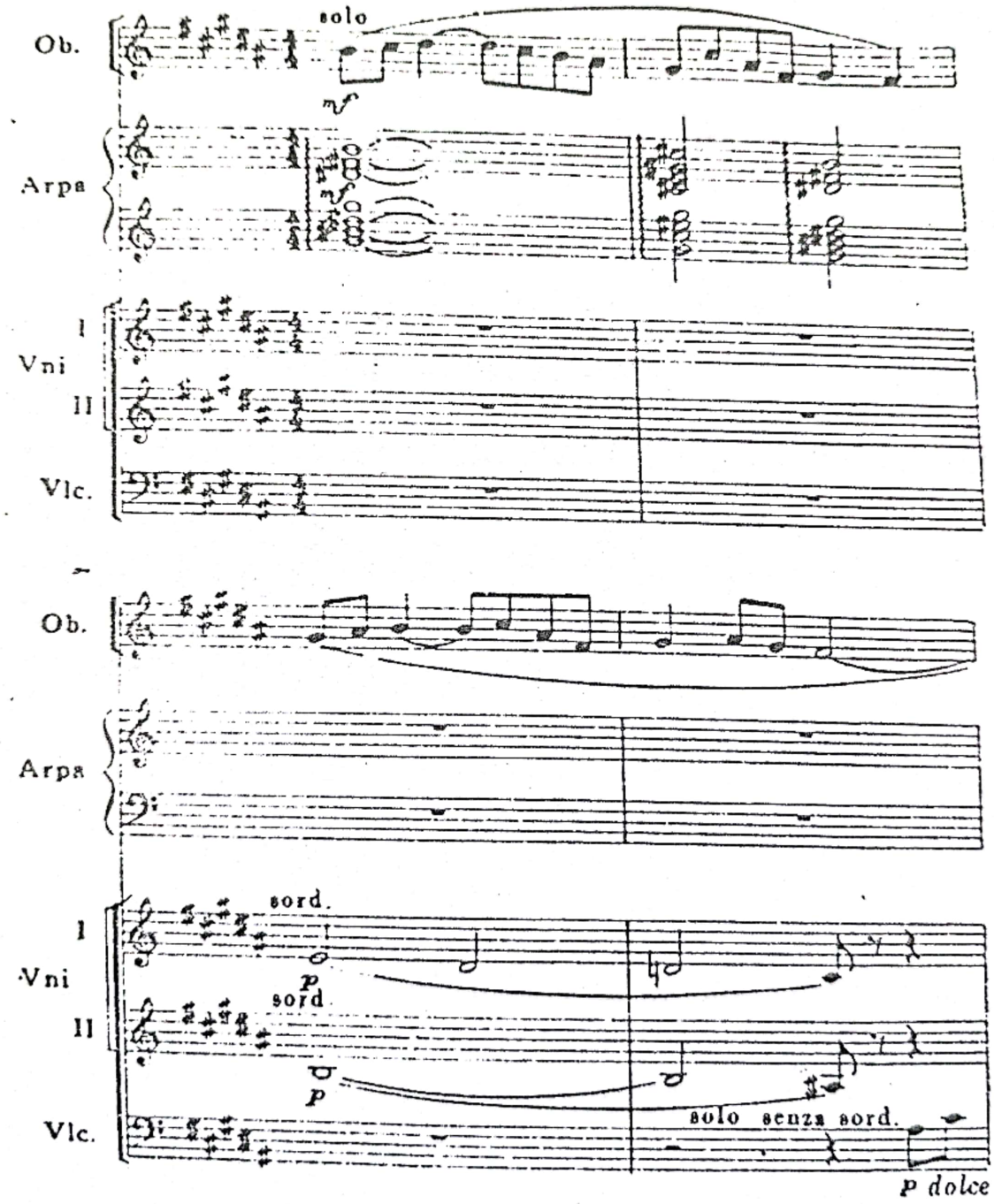
„Pasărea de foc" este un balet pe un subiect rus, alcătuit din 7 părți ca şi „Suita simfonică" pe care compozitorul o va reorchestra în 1945. Variațiunea „Păsării de foc" se referă la capturarea şi eliberarea acesteia de către tânărul Ivan. Acesta se trezeşte în fața castelului Regelui Kaşcei - un uriaş cu degetele verzi care-i preface pe drumeți în pietre. Ivan este înconjurat de un grup de fete care execută „dansul prințeselor". Cea mai frumoasă dintre ele se îndrăgosteşte de el, dar pe neaşteptate soseşte regele Kaşcei, dezlănțuit întru-un „dans infernal". Ivan ar fi avut soarta celorlalți drumeți dacă nu l-ar fi salvat pasărea de foc, începând să cânte o magică Berceuse, care îi adoarme pe toți.

---

[4] Roman Vlad, op. cit. p. 18.
[5] Larousse – Dicționar de mari muzicieni, (Bucureşti: Univers Enciclopedic, 2000), p. 41.
[6] The New Grove Dictionary Of Music And Musicians vol. (London: Ed. By Stanley Sadie, f.a.), p. 528.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel Ivan poate să distrugă găoacea de ou în care este ascuns sufletul nemuritor al regelui. Acesta moare şi un „dans final" consfinţeşte, în veselia generală, triumful dragostei dintre Ivan şi prinţesă[7].

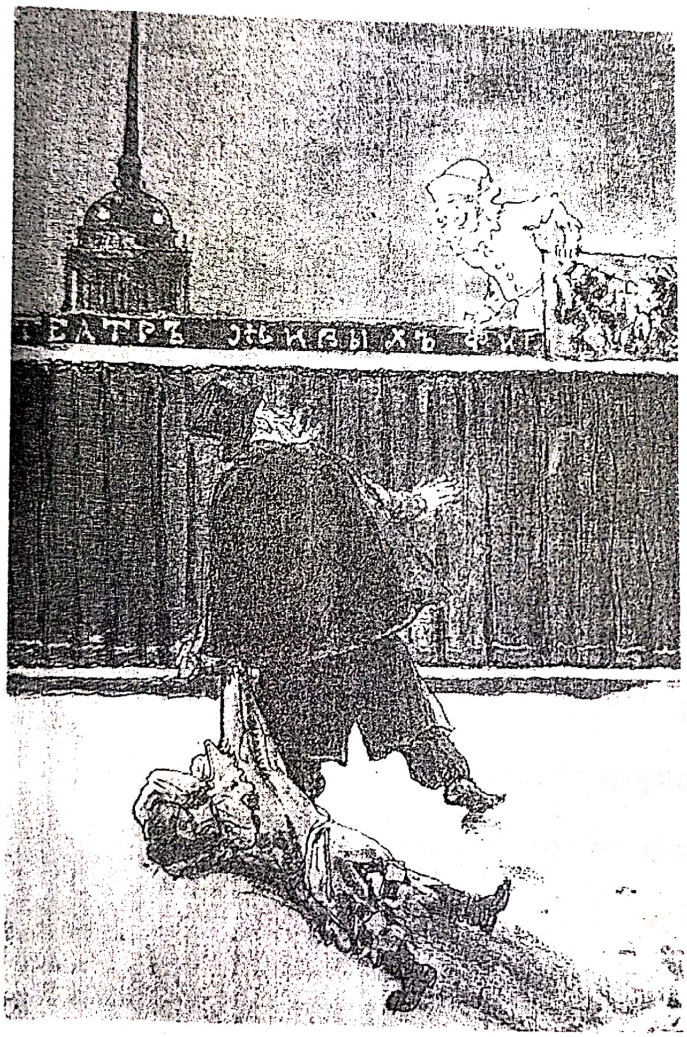


Fragment din "Pasărea de foc"

[7] Roman Vlad, op. cit. pp. 18-19.

Scanned with OKEN Scanner

„Petruşka" este următoarea lucrare în ordine cronologică pe care compozitorul o scrie tot pe un subiect rus. Premiera acesteia a avut loc la Teatrul din Chatêlot la data de 13 iunie 1911, sub bagheta lui Pierre Monteux, costumele fiind realizate de Benois, coregrafia aparţinând lui Fokine, incomparabilul Nijinski fiind în rolul principal[8].



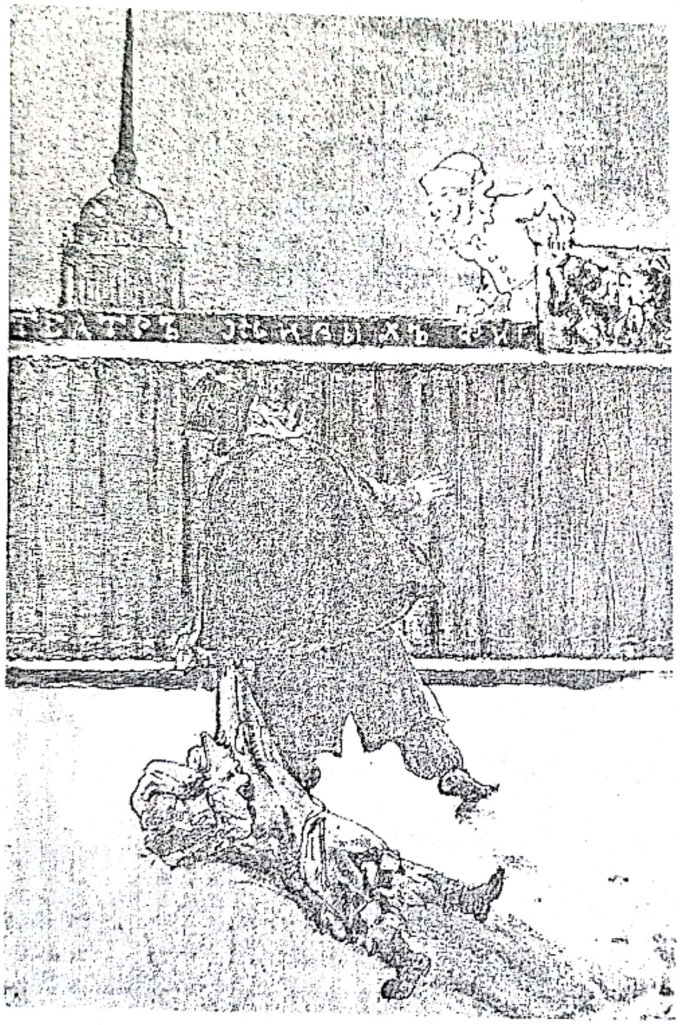
"Petruşka" - schiţă de Alexandre Benois, Paris 1911

Orchestra va împrumuta ritmurile din dansurile mulţimii ce se agită într-un bâlci rusesc din joia mare. Konzertstuck-ul pianistic va deveni al

[8] The New Grove Dictionary Of Music And Musicians vol. (London: Ed. By Stanley Sadie, f.a.), p. 542.

Scanned with OKEN Scanner

„Petruşka" este următoarea lucrare în ordine cronologică pe care compozitorul o scrie tot pe un subiect rus. Premiera acesteia a avut loc la Teatrul din Chatêlot la data de 13 iunie 1911, sub bagheta lui Pierre Monteux, costumele fiind realizate de Benois, coregrafia aparţinând lui Fokine, incomparabilul Nijinski fiind în rolul principal[8].



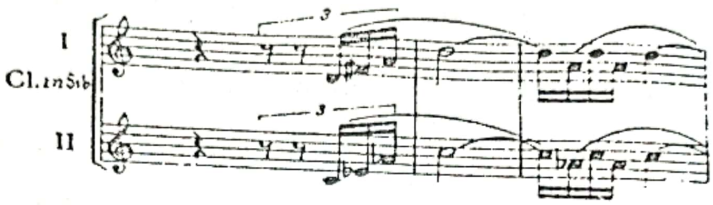
"Petruşka" - schiţă de Alexandre Benois, Paris 1911

Orchestra va împrumuta ritmurile din dansurile mulţimii ce se agită într-un bâlci rusesc din joia mare. Konzertstuck-ul pianistic va deveni al

[8] The New Grove Dictionary Of Music And Musicians vol. (London: Ed. By Stanley Sadie, f.a.), p. 542.

Scanned with OKEN Scanner

treilea tablou al baletului. Ideea sonoră din care s-a născut , va constitui celula generatoare a întregii lucrări.



Fragment din "Petruşka"

Suprapunerea celor două arpegii majore care aparţin unor orbite tonale diferite (do major în poziţie fundamentală şi fa# în răsturnare). Disonanţele de secunde mari şi mici produc un efect burlesc şi totodată sfâşietor, care plăsmuiesc „sufletul muzical" al lui Petruşka[9].

George Breazul vorbeşte, referindu-se la autorul lui „Petruşka", despre „exploratorul valorilor expresive ale folclorului rus, dar şi ale resurselor comicului, caricaturii, trivialului, burlescului, despre un Stravinski al stridenţelor armonice şi orchestrale, exprimând însă un eminent must etnic, caracteristic zvâcnet de sânge rusesc"[10].

În 1911 predominau nuanţele impresioniste şi simfonismul post-wagnerian de esenţă straussiană. În această atmosferă dezlănţuirea sonorităţilor aspre colţoase incisive, apar în „Petruşka" ca un fapt revoluţionar.

Alte lucrări revelatoare pentru compozitorul aflat la maturitatea sa artistică sunt: „Două cântece", pe versuri de Verlaine, cantata „Regele stelelor" şi „Două poezii" de Balmont pentru voce şi pian.

Cele „Două cântece" pe versuri de Verlaine au fost compuse în vara lui 1910 în Franţa. Este vorba despre două scurte pagini care au la

[9] Roman Vlad, op. cit. p. 21.
[10] Idem - pag.28

Scanned with OKEN Scanner

bază cunoscutele poezii „La lune blanche" şi „Un grand someil noire". Alegerea textelor şi influenţele lui Debussy se resimt în aceste pagini. Celelalte două cântece au fost scrise în 1911 în Rusia, unde Stravinski se întorsese temporar, după triumful obţinut cu „Petruşka". Ultima lucrare din acest grup care precede „Sărbătoarea primăverii", este „Regele stelelor" (Zwesdoliki) pe un text de Balmont şi dedicată lui Debussy. Acesta spunea: „muzica pentru „Regele stelelor" rămâne extraordinară este probabil armonia sferelor veşnice despre care vorbeşte Platon şi nu văd decât în Sirius sau Aldebaran o execuţie posibilă a acestei cantate pentru lumi! Cât priveşte modesta noastră planetă, îndrăznesc să spun că va rămâne un fagure în audierea acestei lucrări"[11].

"Le Sacre du Printemps" - Paris, 1913

[11] Roman Vlad, op. cit. p. 23

Scanned with OKEN Scanner

bază cunoscutele poezii „La lune blanche" şi „Un grand someil noire". Alegerea textelor şi influenţele lui Debussy se resimt în aceste pagini. Celelalte două cântece au fost scrise în 1911 în Rusia, unde Stravinski se întorsese temporar, după triumful obţinut cu „Petruşka". Ultima lucrare din acest grup care precede „Sărbătoarea primăverii", este „Regele stelelor" (Zwesdoliki) pe un text de Balmont şi dedicată lui Debussy. Acesta spunea: „muzica pentru „Regele stelelor" rămâne extraordinară este probabil armonia sferelor veşnice despre care vorbeşte Platon şi nu văd decât în Sirius sau Aldebaran o execuţie posibilă a acestei cantate pentru lumi! Cât priveşte modesta noastră planetă, îndrăznesc să spun că va rămâne un fagure în audierea acestei lucrări"[11].

"Le Sacre du Printemps" - Paris, 1913

Scanned with OKEN Scanner

Sărbătoarea primăverii" se va cânta pentru prima dată la 18 mai 1913 la Paris la Thèatre des Champs- Elysées, în coregrafia lui Vaclav Nijinski, şi va însemna cel mai răsunător scandal de la acea vreme.

Nu se mai auzise până la „Sărbătoarea primăverii" de o muzică mai brutală, mai sălbatică, mai agresivă, cu o apartenenţă mai haotică, o muzică ce se abate urechii cu violenţa unui cataclism, cu o forţă dezlănţuită a naturii[12].

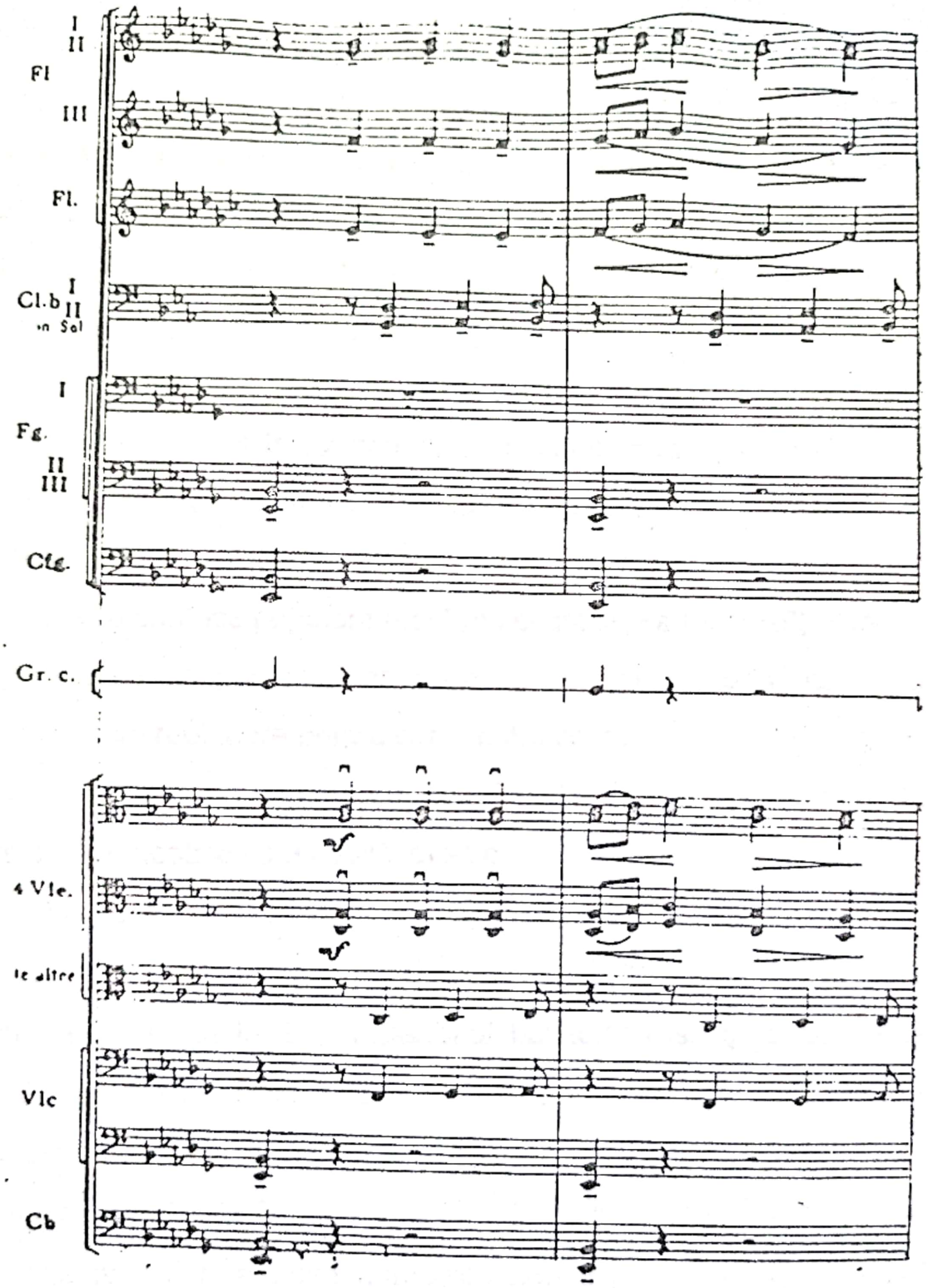
Este o primăvară văzută dinăuntru, din măruntaiele pământului care se zvârcolesc în spasmele reproducerii, Stravinski însuşi precizând: „Am vrut să zugrăvesc trezirea primăverii, sublima trezire a naturii care se înnoieşte".

Lucrarea este alcătuită din două secţiuni mari, cuprinzând fiecare mai multe numere.

A doua parte a „Sărbătorii primăverii", începe cu o introducere glacială de noapte polară. În armonia rece a instrumentelor cu coarde se distinge o temă de un mare lirism. Acestui moment de înduioşare îi urmează trei dansuri de o violenţă crescândă: *Glorificarea celei alese*, *Evocarea şi Actul ritual al străbunilor*. Lucrarea se încheie cu *Dansul sacru al celei alese*, adică victimei hărăzite să danseze până la istovire mortală pentru a face prielnică înnoirea primăverii. Aici furia ritmică atinge apogeul paroxismului.

[12] Roman Vlad, op. cit. p. 28

Scanned with OKEN Scanner



Fragment din "Le Sacre du Printemps"

Scanned with OKEN Scanner

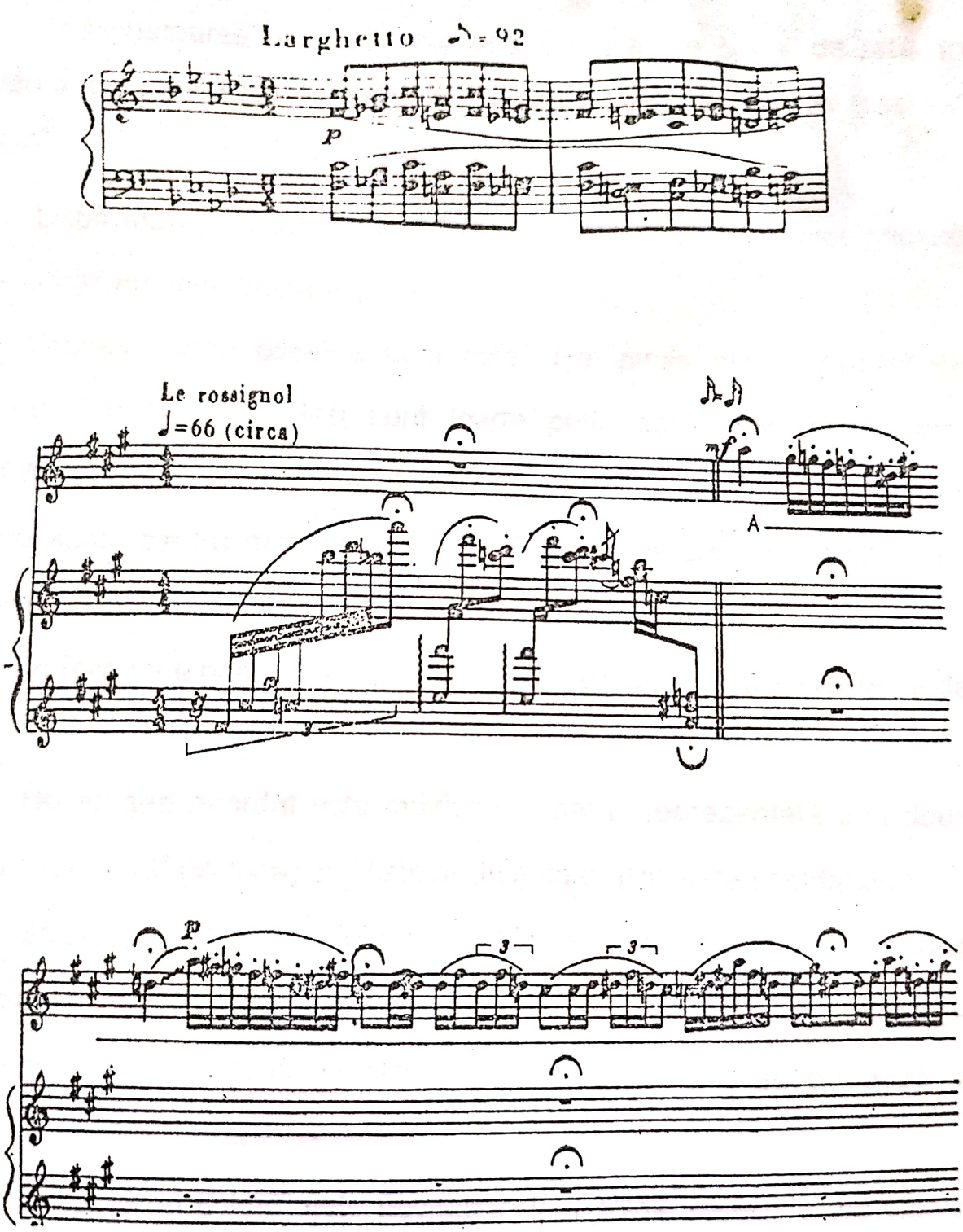
„Perioada rusă" a lui Stravinski se va completa între anii 1912-1919 cu o serie de lucrări vocale. Acestea sunt: cele „Trei poezii din lirica japoneză", care în configurația lor sonoră mai păstrează din grotescul „Sărbătorii primăverii". Tot acum va compune şi „Pribautki"(1914) cu subtitlul „Cântece vesele". Sunt patru piese pentru voce şi opt instrumente (flaut, oboi, clarinet, fagot şi cvartet de coarde). Din anii (1915-1916) fac parte şi cele trei „Cântece ale pisicii" pentru voce şi trei clarinete"(un clarinet în mi bemol, un clarinet în la şi un clarinet bas). Această lucrare este una din exprimările cele mai personale şi mai tipice ale lirismului stravinskian.

„Patru cântece populare ruse" (cu subtitlul „Farfurioare") sunt patru mici coruri, la început scrise pentru voci de femei a capella, dar pe care în 1954 le va reelabora pentru cor şi patru corni.

„Trei povestiri pentru copii" (1915-1917) este o evocare când veselă când nostalgică a copilăriei sale.

„Le rossignol" (Privighetoarea) o va concepe în colaborare cu prietenul său Mitoussoff, după cunoscutul basm al lui Andersen. Lucrarea a fost inclusă în repertoriul baletelor ruse şi a fost pusă în scenă la opera din Paris la 26 mai 1914, scenografia fiind semnată de Alexandr Benois iar conducerea muzicală de Pierre Monteux. „Privighetoarea" este fără îndoială una dintre creațiile cele mai fascinante ale lui Stravinski, fără a se lua în calcul nepotrivirea stilistică dintre primul act terminat în 1909 şi celelalte două, terminate în 1913-1914.

Scanned with OKEN Scanner



Fragment din "Le Rossignol"

Scanned with OKEN Scanner

„Privighetoarea" este socotită una dintre acele opere de artă, în legătură cu care este îngăduit să se vorbească despre un „realism magic".

După muzica vocal-simfonică din această perioadă, apar primele sale lucrări pur instrumentale.

Primele dintre acestea sunt cele „Trei piese pentru cvartet de coarde" (1914), care, deşi sunt foarte puțin cunoscute, sunt foarte semnificative pentru evoluția stilistică a lui Stravinski. Urmează apoi „Patru studii pentru orchestră" şi „Cinci piese uşoare". În acestea din urmă el imită modele de dans din secolul al XIX-lea.

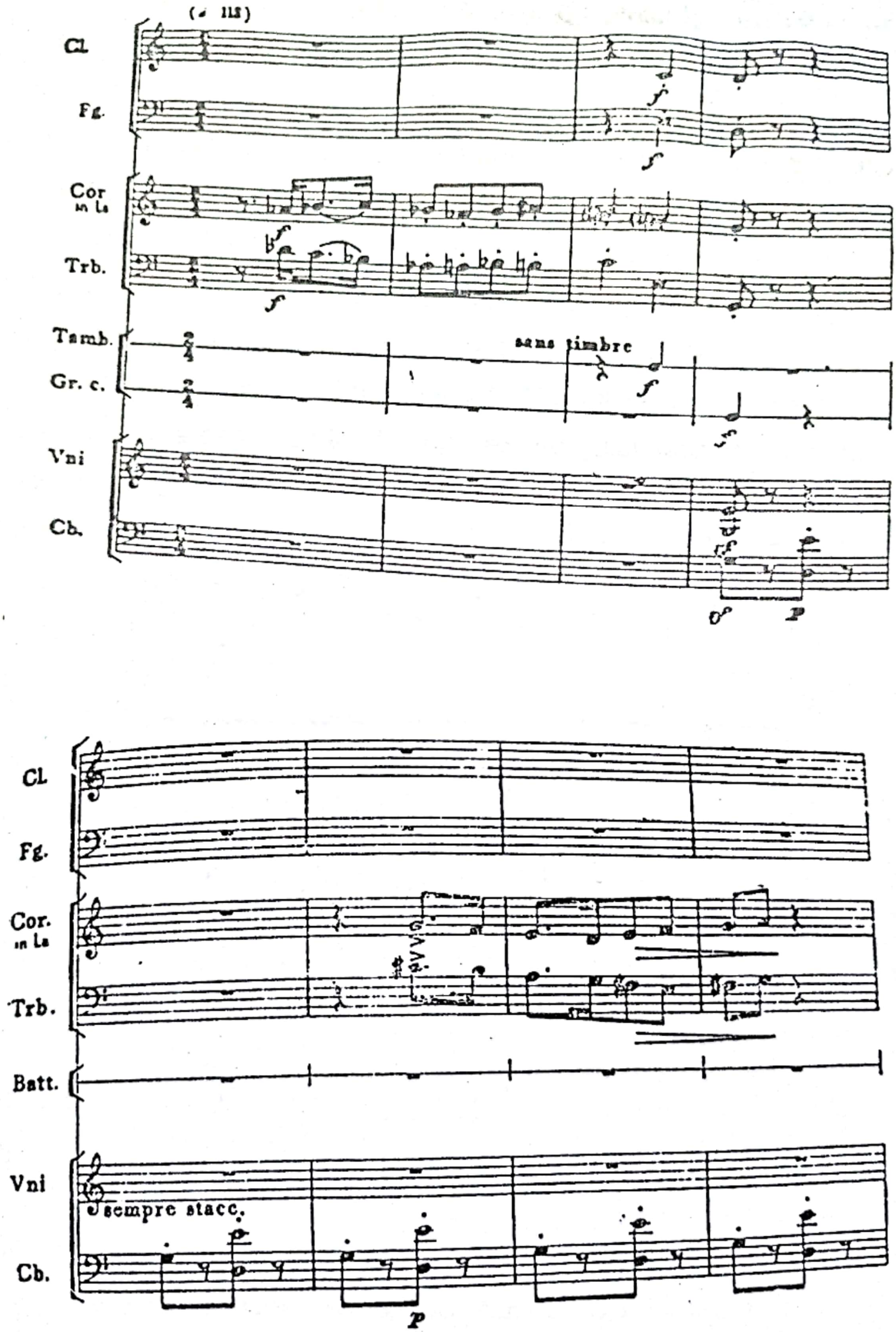
În Rag-time pentru 11 instrumente (1918), el foloseşte elemente de jazz.

Un alt gen abordat este muzica de teatru, reprezentată prin două lucrări: „Renard" (Vulpea) şi „Histoire du soldat" (Povestea soldatului).

Stravinski defineşte „Vulpea" (1916) ca „o istorie burlescă cântată şi reprezentată" sau ca „vesela reprezentare a unei povestiri cu cântece şi muzică". Din punct de vedere al structurii „Renard" se plasează la antipodul concepției wagneriene.

„Histoire du soldat" este povestea unui soldat care-şi vinde vioara diavolului, primind în schimb o carte care răspunde la toate întrebările. Lucrările se divide în două părți. Prima parte se deschide cu Marşul Soldatului:

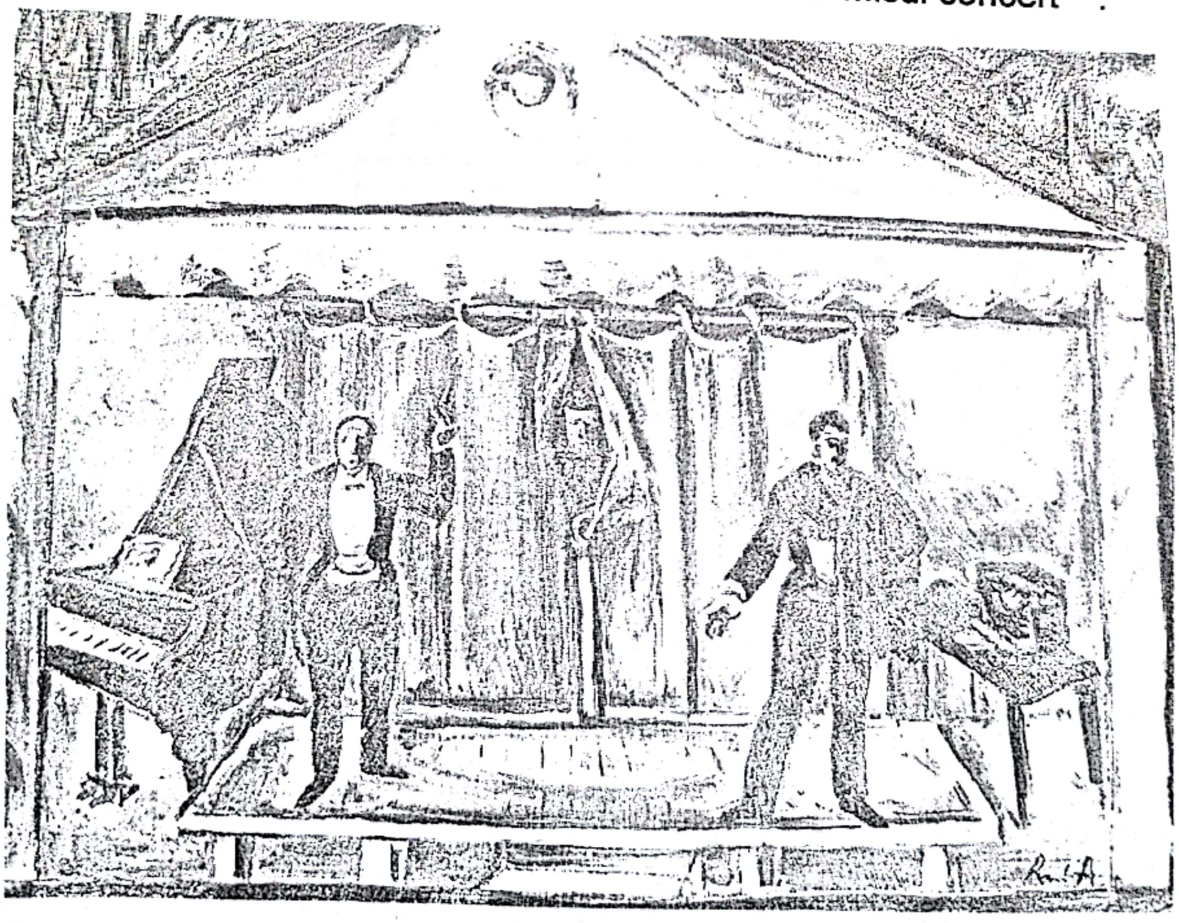
Scanned with OKEN Scanner



Fragment din "Histoire du Soldat"

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua începe tot cu Marşul soldatului la care se adaugă Marşul regal. Lupta dintre diavol şi soldat este impresionant zugrăvită printru-un Mic concert. Un motiv din acest fragment are o origine onirică. Stravinski relatează acest fapt în Entretiens: „Muzica mi s-a înfățișat adesea în vis, dar n-am putut s-o notez decât o singură dată. Era pe când scriam 'Povestea soldatului': rezultatul m-a surprins şi m-a fermecat. Am întrevăzut nu numai muzica dar şi pe executant. Era o tânără țigancă, la o margine de drum. Ea ținea un copil pe genunchi şi cânta din vioară ca să-l înveselească. Motivul pe care îl repeta fără întrerupere era cântat cu toată lungimea arcuşului. Muzica îl încânta pe copil, care aplauda cu mânuțele. El mă încânta şi pe mine. Am avut bucuria să o pot reține şi am integrat acest motiv în Micul concert"[13].

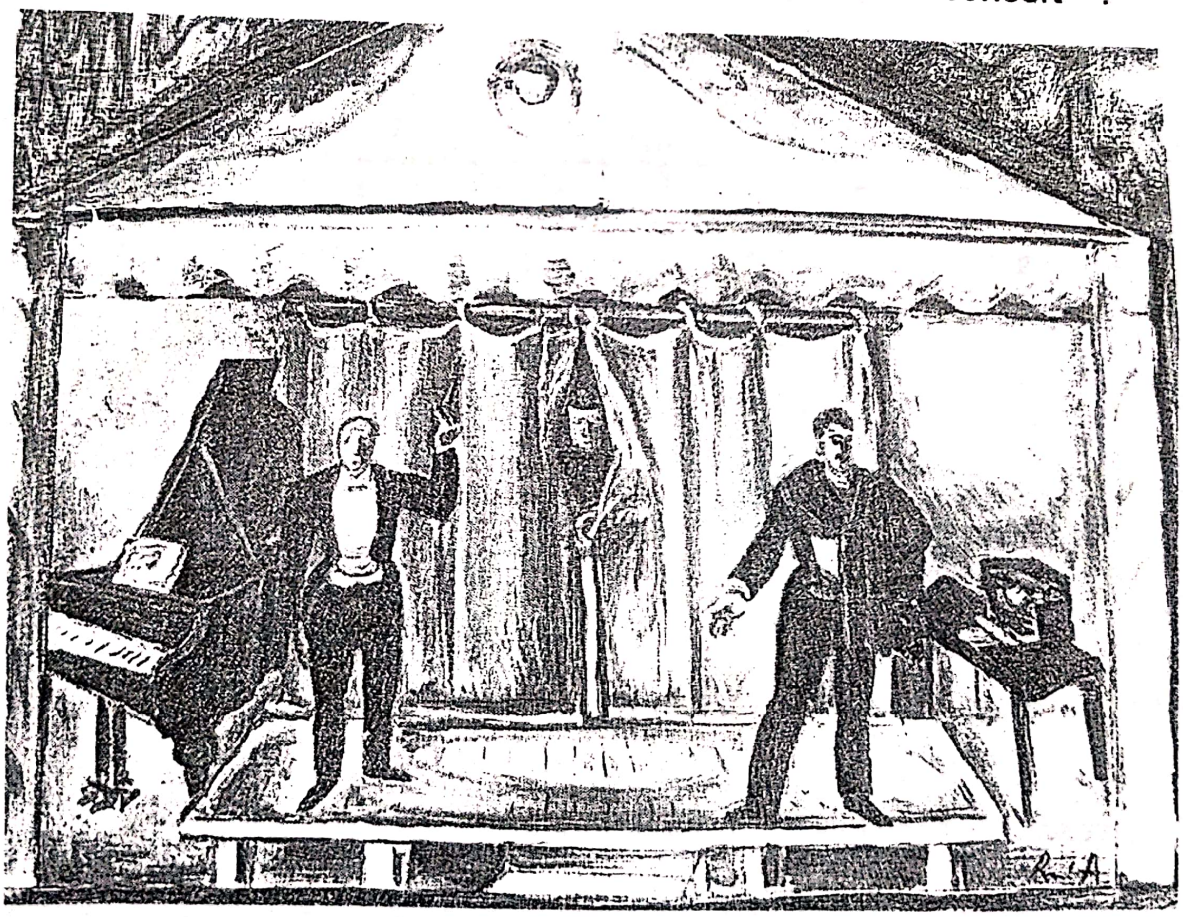


"Histoire du soldat" – schiță de Rene Auberjonois, Lausanne, 1918

[13] Roman Vlad, op. cit. pp..38,39

Scanned with OKEN Scanner

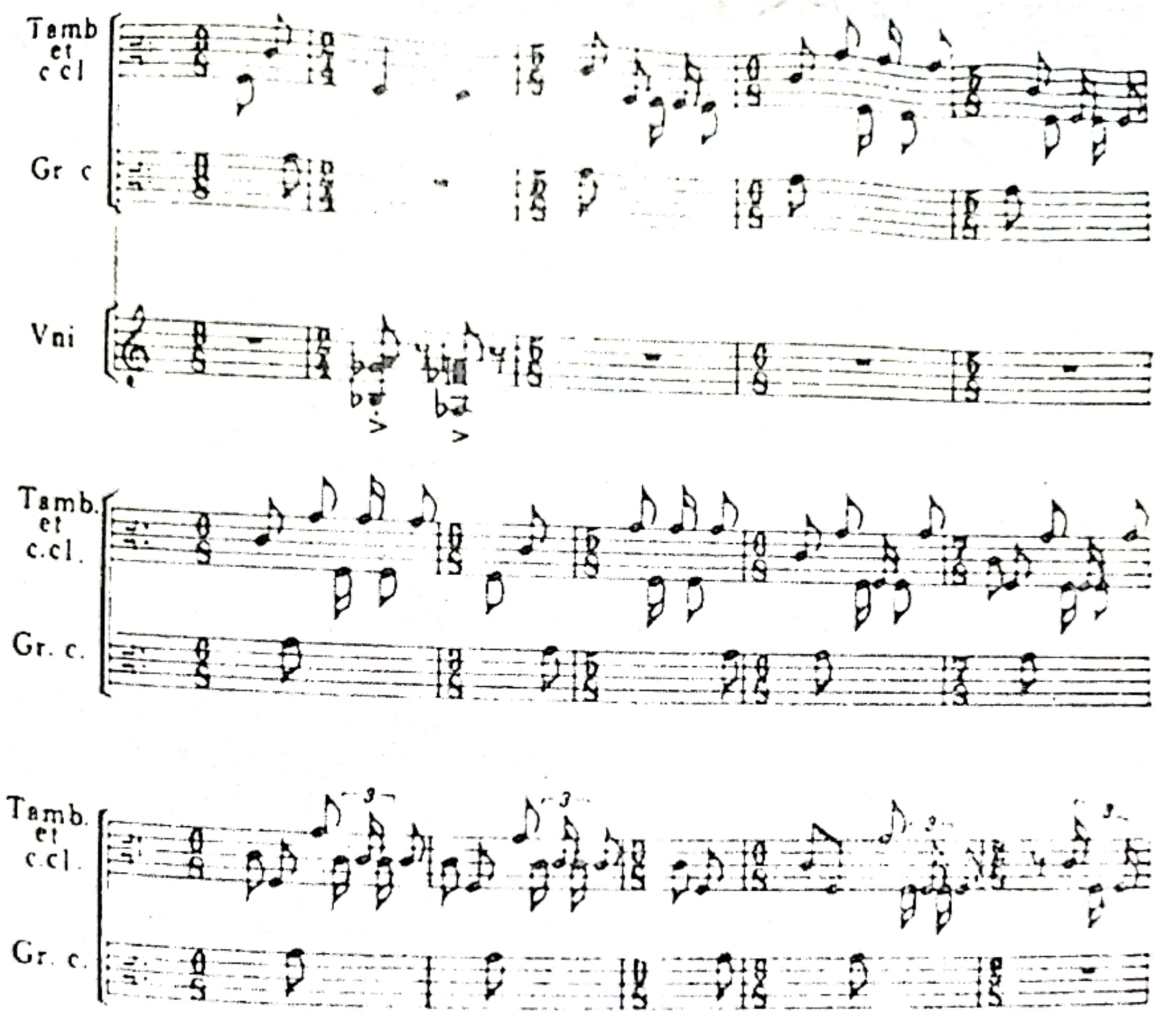
Partea a doua începe tot cu Marşul soldatului la care se adaugă Marşul regal. Lupta dintre diavol şi soldat este impresionant zugrăvită printru-un Mic concert. Un motiv din acest fragment are o origine onirică. Stravinski relatează acest fapt în Entretiens: „Muzica mi s-a înfățișat adesea în vis, dar n-am putut s-o notez decât o singură dată. Era pe când scriam 'Povestea soldatului': rezultatul m-a surprins şi m-a fermecat. Am întrevăzut nu numai muzica dar şi pe executant. Era o tânără țigancă, la o margine de drum. Ea ținea un copil pe genunchi şi cânta din vioară ca să-l înveselească. Motivul pe care îl repeta fără întrerupere era cântat cu toată lungimea arcuşului. Muzica îl încânta pe copil, care aplauda cu mânuțele. El mă încânta şi pe mine. Am avut bucuria să o pot reține şi am integrat acest motiv în Micul concert"[13].



"Histoire du soldat" – schiță de Rene Auberjonois, Lausanne, 1918

[13] Roman Vlad, op. cit. pp..38,39

Scanned with OKEN Scanner



Fragment din "Histoire du Soldat"

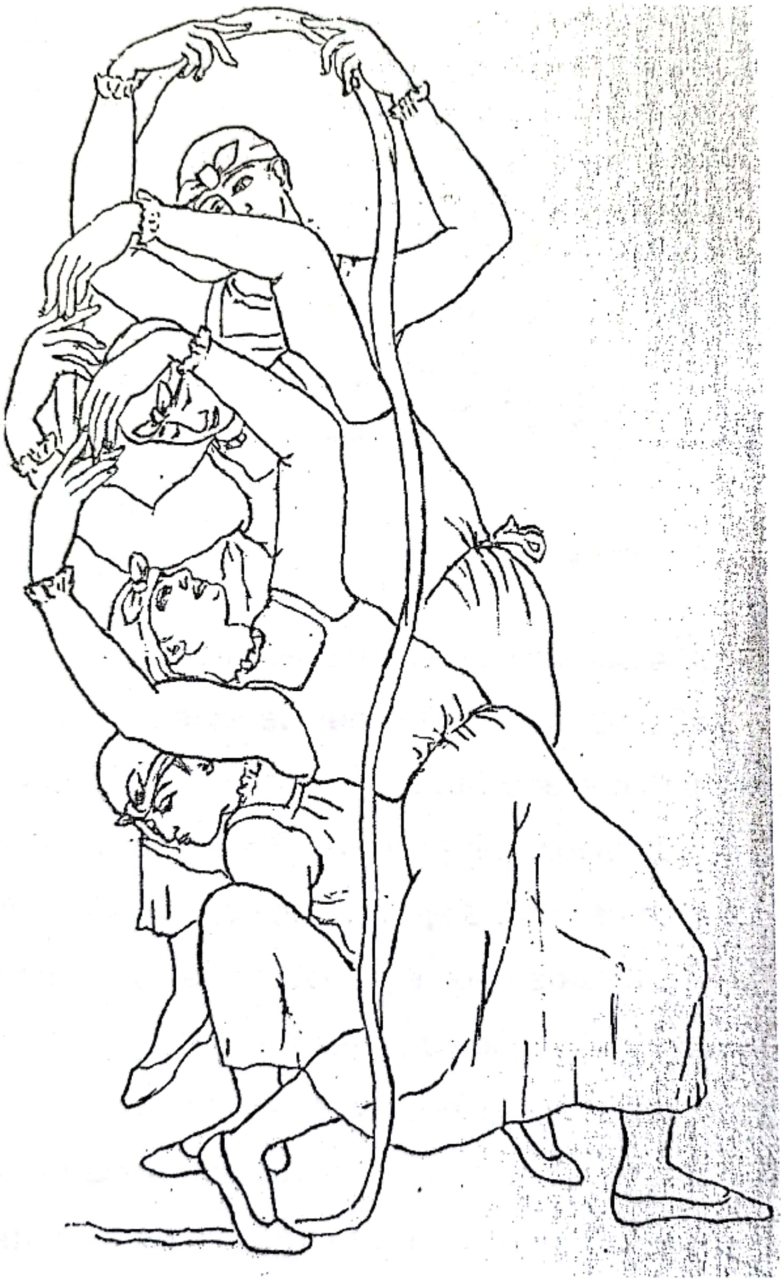
Din acest moment etapele creatoare ale lui Stravinski nu se pot delimita cu o precizie absolută, întrucât ele se intersectează şi se întrerup în zone foarte vaste. Tocmai acesta este cazul „perioadei ruse" şi celei „neoclasice".

Inaugurată în anul 1919 prin lucrarea „Pulcinella", aceasta din urmă se va desfăşura din plin, patru ani mai târziu.

Între timp Stravinski publică două lucrări care continuă şi încheie perioada precedentă.

Scanned with OKEN Scanner

Este vorba despre opera buffa „Mavra" (1921-1922) şi de scenele coregrafice „Nunta" (1923).

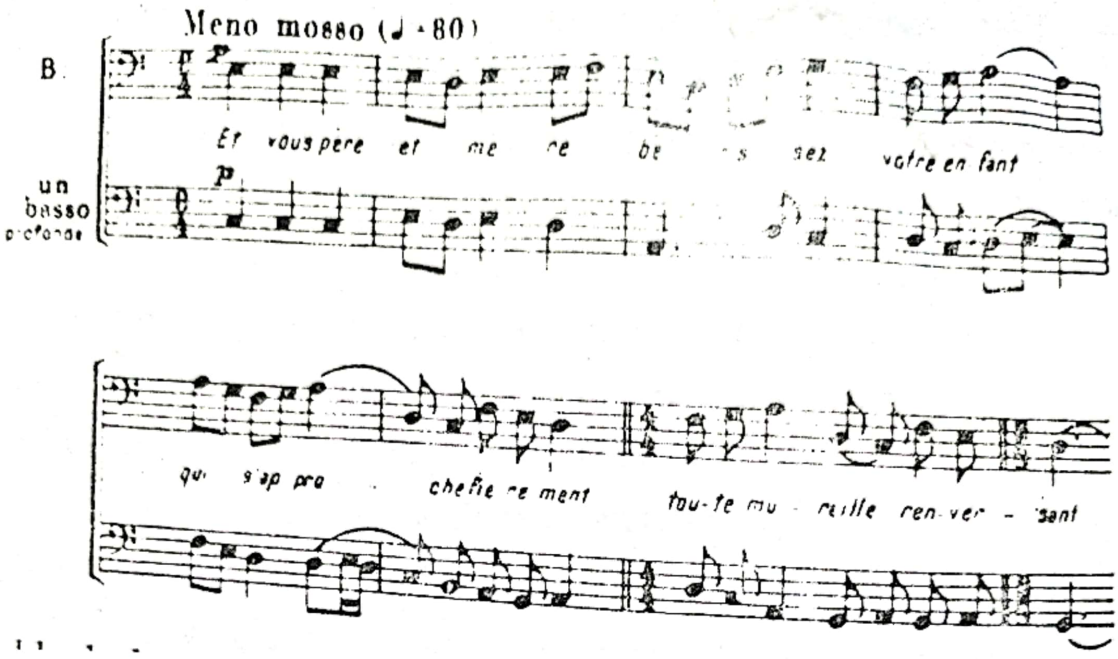


"Nunta" – schiță de Natalia Goncharova, 1923

În „Nunta" se celebrează ritualul nupțial țărănesc, Stravinski definind lucrarea sa drept „scene coregrafice ruseşti cu cântec şi muzică"[14].

[14] Roman Vlad, op. cit. p. 74

Scanned with OKEN Scanner



Fragment din "Nunta"

Perioada rusă se va sfârşi cu opera buffa „Mavra" terminată în anul 1922. Alegerea subiectului, inspirat din „Căsuța lui Kalomna" de Puşkin, precum şi dedicarea acestei opere memoriei lui Glinka şi Ceaikovski este explicat de Stravinski prin aceste cuvinte: „Geniul lui Puşkin ne era deosebit de scump şi prețios şi însemna pentru noi un întreg program. Prin caracterul, ideologia şi mentalitatea sa, a ştiut să contopească elemente specific ruseşti, cu bogățiile spirituale ale lumii occidentale"[15].

„Mavra" a fost concepută sub semnul tradiției ruso-italiene, inaugurată de Glinka şi continuată de Ceaikovski. Singurul act al operei apare împărțit în trei scene scurte, cărora le corespund pe plan muzical arii, duete şi cvartete (adică formele vechi ale operei buffa italiene). Aici Stravinski plămădeşte o materie sonoră care cuprinde elemente ruse, țigăneşti, orientale, occidentale şi de jazz, care în ansamblul lor dobândesc o savoare rusă autentică.

[15] Roman Vlad, op. cit. p.78

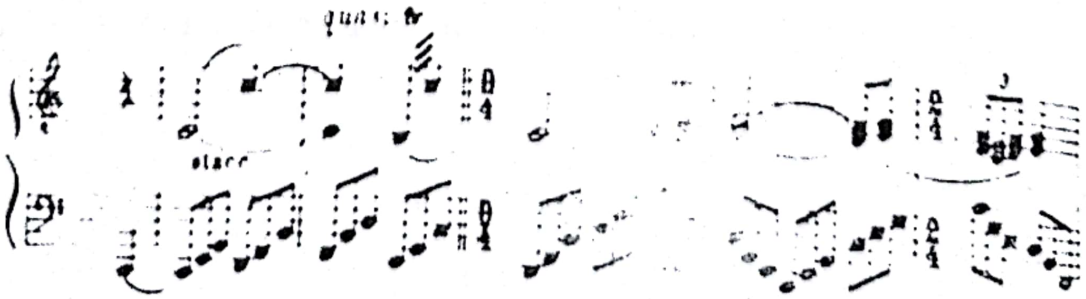
Scanned with OKEN Scanner

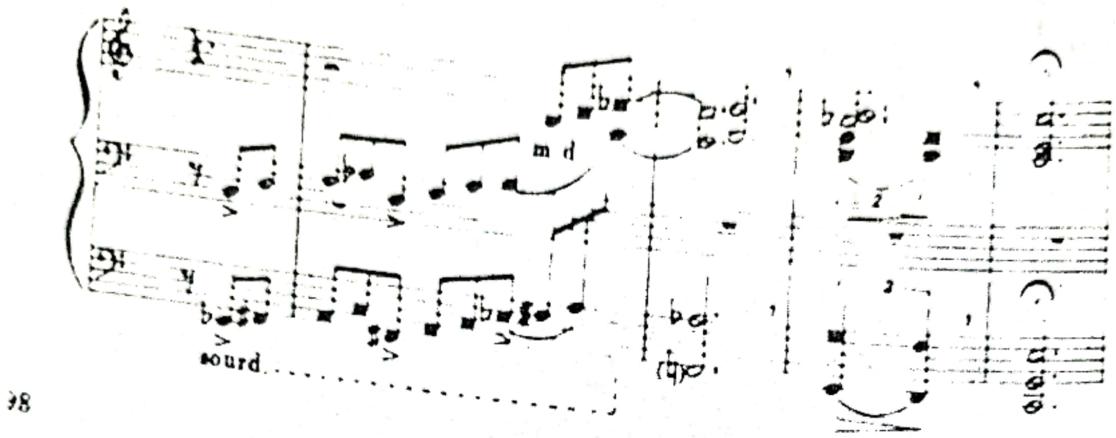
Prima dintre lucrările neoclasice ale compozitorului este „Pulcinella", balet pentru voci şi orchestră mică, pe teme şi fragmente de Pergolessi. „Aportul personal al lui Stravinski constă în dimensiunea armonică ce se concretizează în limita specifică secolului al XVIII-lea, dat de başi şi de melodii. Tipicul procedeu stravinskian al fuziunii poliarmonice de entităţi diatonice eterogene se explică aici mai ales prin concentrarea acordurilor de dominantă şi tonică, constituind pivotul în jurul căruia se mişcă muzica lui Pergolessi".

„Pulcinella" avea să devină unul dintre principalele puncte de referinţă al curentului neoclasic şi să rămână printre cele mai discutate opere ale autorului.

Anul 1920 va aduce terminarea „Simfoniilor pentru instrumente de suflat", lucrare dedicată memoriei lui Debussy, foarte reuşită dar totuşi foarte puţin cântată. Predilecţia lui pentru instrumente de suflat se observă şi în „Octetul pentru suflători" scris între anii 1922-1923, precum şi în „Concertul pentru pian şi instrumente de suflat" (1923).

Tot din anul 1924 datează şi o sonată pentru pian în trei mişcări, care aduce oarecum cu stilul chopinian, precum şi „Capriciul pentru pian şi orchestră", al cărui titlu subliniază caracterul liber şi capricios al lucrării.

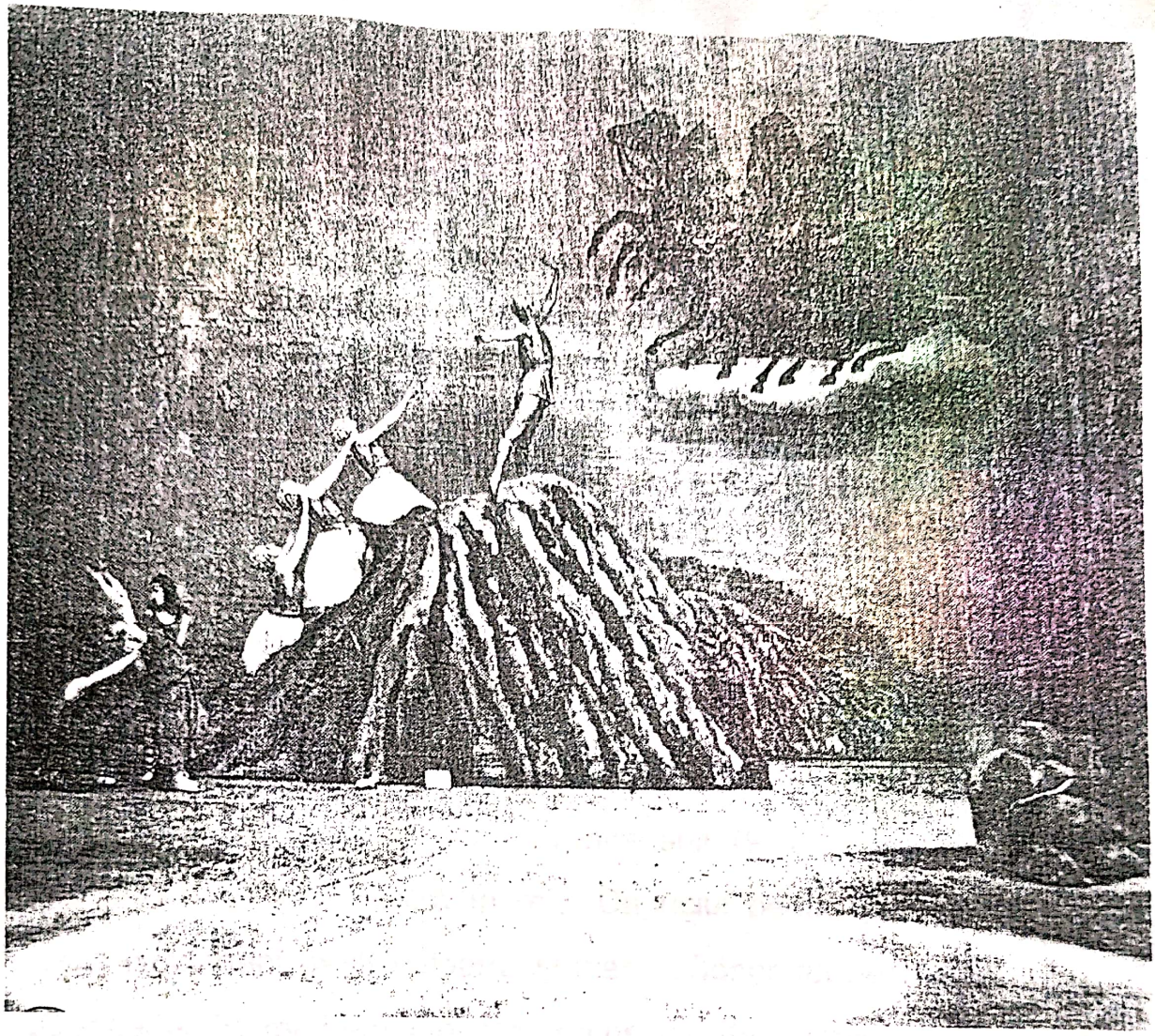




Fragment din sonata pentru pian

Punctul culminant în tendința neoclasică este atins de Stravinski în trei balete. Primul dintre ele este „Apollon Musagette", scris exclusiv pentru instrumente cu coarde. Dacă „Sărbătoarea primăverii" era compoziția cea mai dionisiacă, „Apollon conducătorul muzelor" este fără îndoială cea mai apolinică lucrare.

Scanned with OKEN Scanner



"Apollon Musagette" – scena finală, Paris, 1928

A doua compoziție care face parte din arcada neoclasică este „Suita simfonică" din baletul „Le baiser de la Fée" (Sărutul zânei). Motivele melodice ale acestui balet (exceptând unul sau două) sunt extrase din lucrări ale lui Ceaicovski. Stravinski procedează ca şi în „Pulcinella", el ferindu-se însă de această dată să transforme temele predecesorului său în scopuri groteşti sau parodice.

Al treilea balet pe care îl desăvârşeşte este „Jeu de cartes", în care compozitorul întruneşte laolaltă fragmente de vals vienez, galop de fanfară, şi alte muzici care amintesc de Haydn, Weber, Ravel sau

Scanned with OKEN Scanner

Rossini. „Aşa cum 'Apollon Musagette' se situa la antipodul 'Sărbătorii primăverii', 'Jeu de cartes' se plasează la antipodul 'Poveştii soldatului'[16]. Şi în „Jeu de cartes" apare diavolul – personificat în acea carte diabolică – joli-joker. Acțiunea baletului este o partidă de poker[17].

Dintre operele dramatice cu subiect clasic ale lui Stravinski fac parte „Faunul şi Păstorița" (1905-1906), „Pastorala" (1908), opera-oratoriu „Oedipus rex" şi melodrama „Persefona".

Cea mai cunoscută şi mai importantă dintre aceste lucrări este fără îndoială opera-oratoriu „Oedipus Rex", pe un libret de Jean Cocteau, extras din tragedia antică a lui Sofocle.

Prima execuție a acestei lucrări a avut loc la 30 mai 1927 la Teatrul din Paris şi mai apoi la Opera din Berlin.

Lucrările concertante scrise între anii 1931-1938 sunt: „Concertul pentru vioară şi orchestră în re", „Capriciul pentru pian şi orchestră", „Duo concertant pentru vioară şi pian", „Concertul pentru două piane", „Concertul în mi bemol pentru orchestră de cameră" (1938), acesta având după mărturia lui Stravinski, modelul „Concertelor Brandemburgice" de Bach. Alte lucrări al compozitorului sunt încadrate în aşa-zisa „perioadă americană". Cea dintâi compoziție terminată în S.U.A., unde avea să rămână până la sfârşitul vieții sale, este un scurt „Tango pentru pian solo" (1940) scris în manieră gershwiniană - piesa cu cel mai pronunțat caracter de muzică „uşoară" din întreaga creație a compozitorului.

---

[16] Roman Vlad, op. cit. p. 108
[17] id. p. 83

Scanned with OKEN Scanner

Cea de-a doua lucrare scrisă în S.U.A. este transcrierea pentru cor mixt şi orchestră a Imnului Naţional American „Steagul înstelat", acest aranjament făcând senzaţie la acea vreme.

Urmează „Dansurile concertante" executate în primă audiţie la Los Angeles la 8 februarie 1942, după care va compune un „Cântec elegiac", pentru orchestră în trei mişcări, intitulat „Odă", această „Odă funebră" fiind dedicată memoriei Nataliei Kussewitzki, soţia celebrului dirijor şi fondator al „Educaţiei muzicale ruse", care a publicat o mare parte din lucrările de tinereţe ale lui Stravinski.

Un an mai târziu va compune un alt „In memoriam": „Elegia pentru violă-solo" dedicată lui Alphonse Onnou, membru fondator al cvartetului „Pro Arte" din Bruxelles.

Baletul „Orfeu" (1947) se apropie de „Apollon Musagette", arhaismul lui amintind vag de Monteverdi.

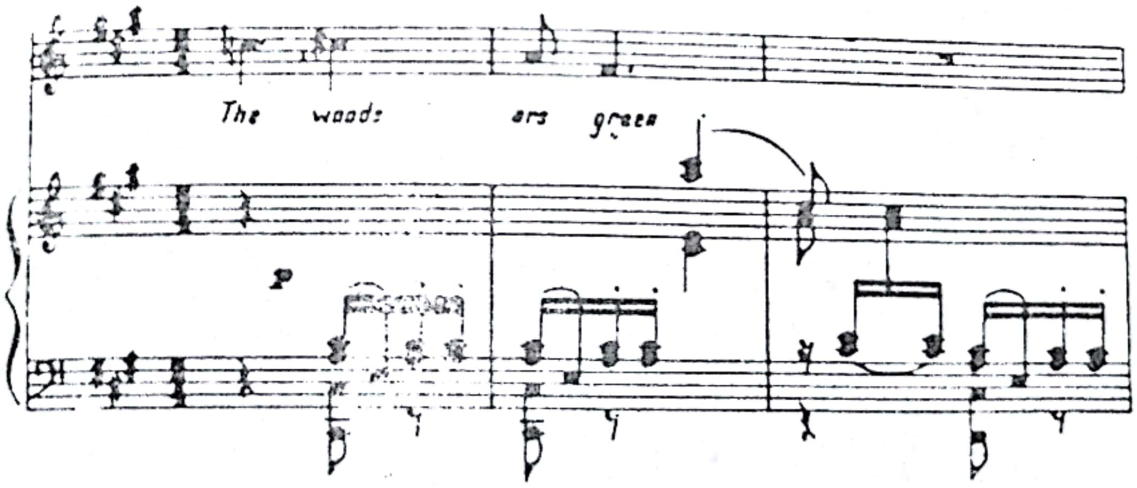
În anul 1940 Stravinski rezervă lumii muzicale surpriza de a publica o adevărată Simfonie, în sensul clasic al cuvântului, diferită de „Simfonia pentru instrumente de suflat" sau de „Simfonia Psalmilor". Este vorba despre „Simfonia în do", comandată de Orchestra simfonică din Chicago, pentru sărbătorirea a 50 de ani de la înfiinţarea ei.

Muzica religioasă ocupă şi ea un loc important în creaţia stravinskiană, mai ales că acesta era un om profund religios. Numărul operelor de factură religioasă nu este prea mare: „Simfonia Psalmilor", „Missa", un grup de trei coruri mici şi o scurtă cantată intitulată „Babel".

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai impresionantă partitură dintre acestea, rămâne „Simfonia Psalmilor" în care muzica este o invocare dramatică, implorare fierbinte, întrebare dureroasă, dezmințindu-se astfel ideea că muzica lui Stravinski s-ar opri „acolo unde începe rugăciunea".

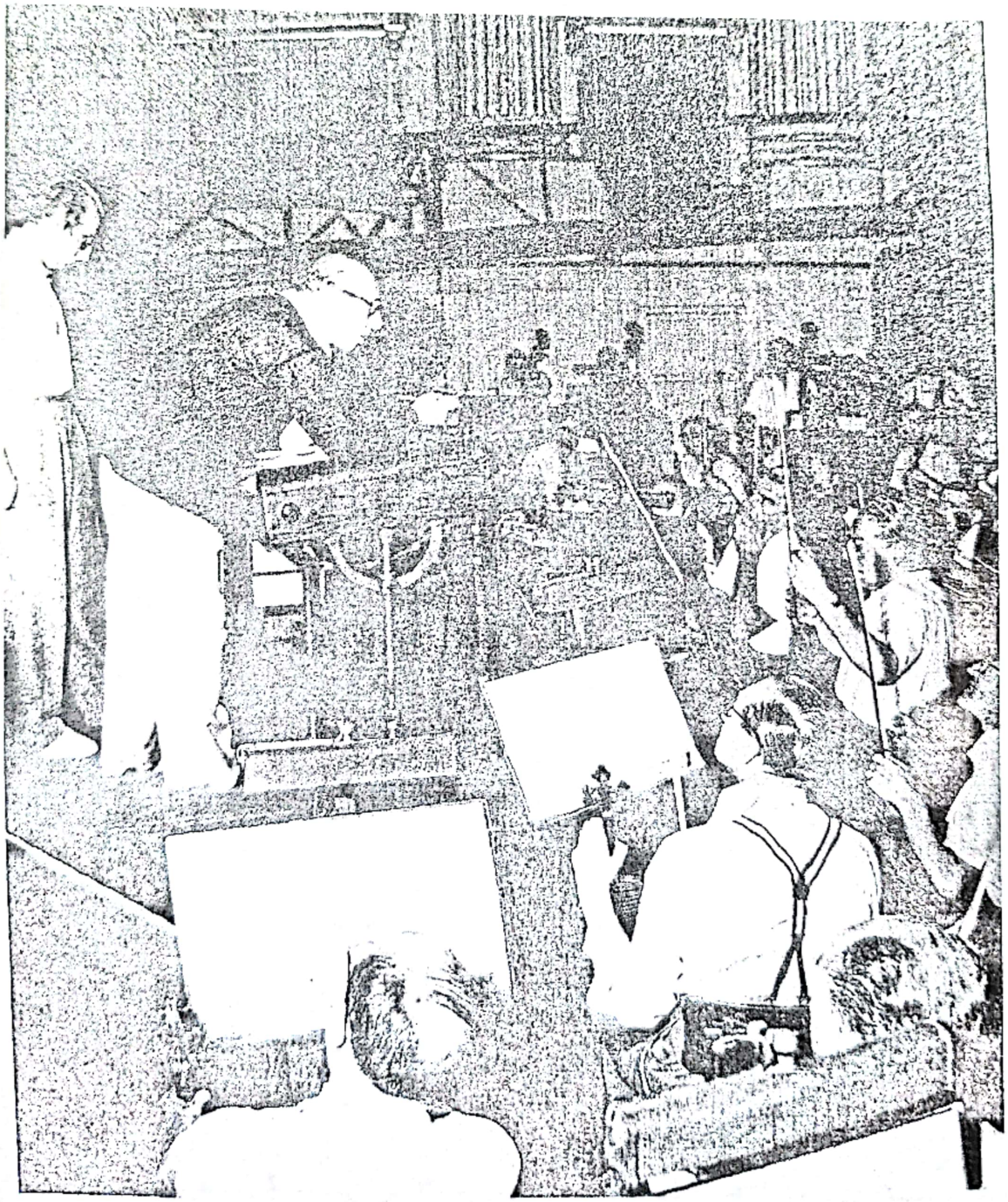
„Apogeul şi sfârşitul neoclasicismului stravinskian" este desemnat de lucrarea „The Rake's Progress" - (Cariera unui libertin) la care începe să lucreze în anul 1948 şi pe care o va termina în anul 1951. „Cariera unui libertin" este în mod hotărât „o operă" în adevăratul sens al cuvântului, în trei acte, cu arii, recitative, coruri şi părți de ansamblu, structura sa urmând linia tradițiilor clasice. Partida vocală, bazată pe un cap tematic deosebit de simplu şi expresiv alternează cu pasaje instrumentale în care răsună gingaşe ecouri mozartiene.



Fragment din "The Rake's Progress"

Scanned with OKEN Scanner

O fază cu totul nouă în creaţia marelui compozitor o reprezintă orientarea spre dodecafonism, în lucrări precum „Cantata pentru soprană, tenor, cor de femei şi un mic ansamblu instrumental", baletul „Agon", „Cântecele pe versuri de Shakespeare", „Canticum ad Honorem Sancti Marci Dominus", etc.



Veneţia 1951

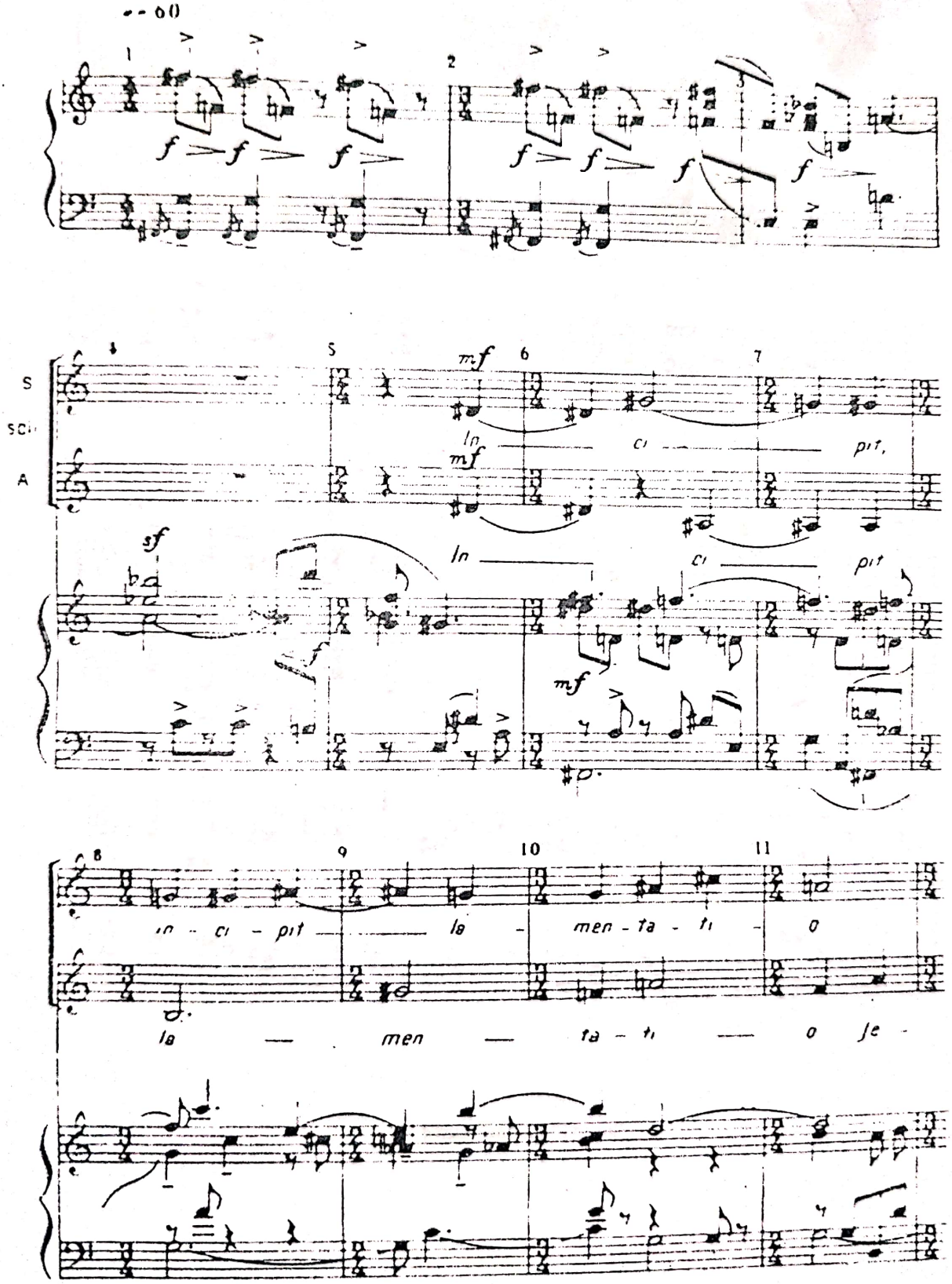
Scanned with OKEN Scanner

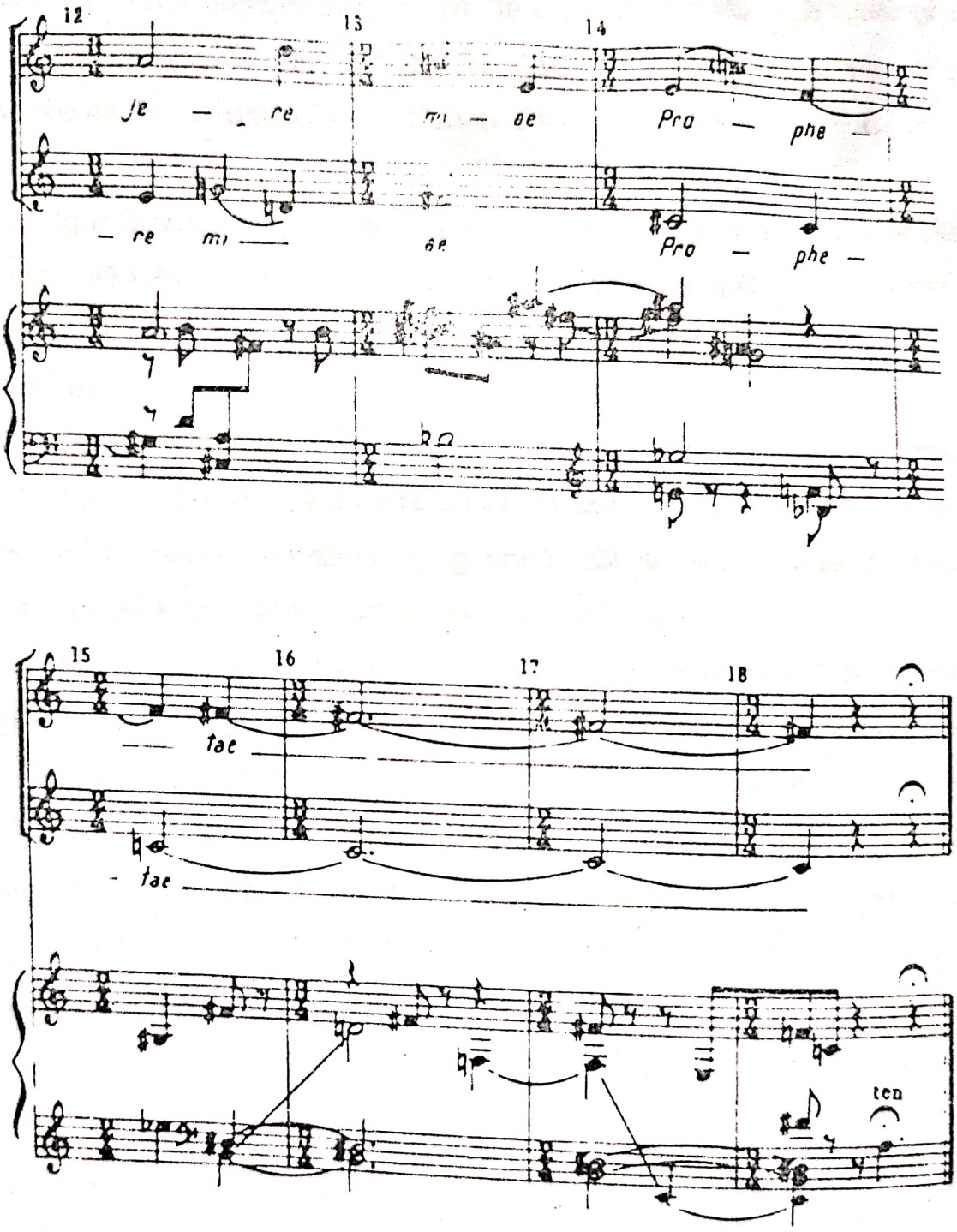
O fază cu totul nouă în creaţia marelui compozitor o reprezintă orientarea spre dodecafonism, în lucrări precum „Cantata pentru soprană, tenor, cor de femei şi un mic ansamblu instrumental", baletul „Agon", „Cântecele pe versuri de Shakespeare", „Canticum ad Honorem Sancti Marci Dominus", etc.

Veneţia 1951

Scanned with OKEN Scanner

Apogeul său dodecafonic este atins prin lucrarea „Threni” (1958).





Fragment din "Threni"

Scanned with OKEN Scanner

În perioada 1959-1966 activitatea creatoare a octogenarului Stravinski a dat naştere unor creații de o înaltă valoare spirituală şi de un deosebit interes formal, dar nu uşor de înțeles. Acestea sunt: „Mouvements", „Epitaphium", „Canon dublu" în memoria lui Paul Dufy, etc.

Igor Stravinski se stinge din viață în urma unui infarct la data de 6 aprilie 1971 în apartamentul său din New York. A fost înmormântat la Veneția în cimitirul Saint Michele, în apropiere de mormântul lui Diaghilev.

Compozitorul afirma că, „orice muzică nu este decât o succesiune de impulsuri care converg către un punct definit de repaus. Acest lucru este valabil pentru cantilena gregoriană, cât şi pentru fuga lui Bach, pentru muzica lui Brahms, ca şi cea a lui Debussy".

Tot el afirma „ modalitate, tonalitate, polaritate, nu sunt decât mijloace provizorii care trec sau care vor trece. Ceea ce supraviețuieşte tuturor acestor schimbări este melodia. Exemplul lui Beethoveen ar fi suficient pentru a ne convinge că din toate elementele muzicii, melodia este cel mai accesibil urechii şi cel mai puțin susceptibil de însuşire. Iată unul din cei mai mari creatori ai muzicii care şi-a petrecut întreaga viață implorând ajutorul acestui dar care-i lipsea" [18].

[18] Roman Vlad, op. cit. p. 110

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

GENERALITĂȚI ASUPRA CONCERTULUI INSTRUMENTAL

Scanned with OKEN Scanner

Denumirea de „concert" vine de la cuvântul latin *concertare* care înseamnă „a se întrece", sau de la cuvântul italian *concerto* care înseamnă „înțelegere, armonie, acord".

Cuvântul concert are astăzi în limba română două semnificații:

1) interpretarea unei lucrări muzicale într-o sală, în fața publicului;

2) o compoziție muzicală scrisă pentru un instrument sau mai multe, cu acompaniament de orchestră, oferind executantului posibilitatea de virtuozitate.

Concertul este un gen accesibil şi apreciat de iubitorii de muzică pentru că, pe de o parte, transmite un conținut mai lesne de înțeles, iar pe de altă parte, permite relevarea calităților expresive şi tehnice ale interpreților.

Secolele XVII şi XVIII (perioada Barocului) reprezintă etapa de afirmare a genului, deşi anumite particularități pot fi observate cu mult timp înainte.

Compozitorii venețieni din secolul XVI practicau muzica corală pe grupe care „se întreceau" şi îşi răspundeau una alteia. Erau acele concerte ecleziastice, în care ulterior îşi fac apariția şi grupuri instrumentale. Alternanța devine acum vocal-instrumentală. După anul 1590 compozitorii italieni transpun procedeul „întrecerii alternative", numai în spațiul sonor al muzicii instrumentale, de unde va rezulta peste aproximativ jumătate de veac concertul instrumental propriu-zis.

Problematica concertului a necesitat şi adus la realizarea unei simbioze între polifonie şi armonie, caracteristică ce se menține şi în zilele noastre. Un rol important – istoric şi ştiințific – l-a avut un gen muzical cunoscut din secolul al XVI-lea în Italia sub denumirea de *Concerto*. Acesta era prin excelență un gen polifonic vocal, iar uneori se

Scanned with OKEN Scanner

adăugau vocilor şi ansamblul instrumental iar caracteristica principală o constituia dialogul dintre grupele vocale şi formaţia instrumentală.

Influenţa motetului a madrigalului şi a basului continuo era vizibilă. Concertul vocal s-a extins asupra muzicii instrumentale şi, o dată cu afirmarea acesteia a par şi evoluează succesiv cele două tipuri principale de concert: *concerto grosso* şi concertul clasic.

Concerto grosso este specific perioadei în care predomina polifonia şi a apărut şi s-a dezvoltat în secolele XVII-XVIII. Primii dintre compozitorii italieni care au abordat acest gen sunt: Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi, Antonio Locatello, urmaţi de G.F.Telemann, J.S. Bach şi G. Fr. Händel din Germania, ultimii doi aducând concertul pe cea mai înaltă treaptă de realizare, prin lucrările lor impresionante.[19]

Pe tot parcursul primei jumătăţi a veacului al XVII-lea se scriu compoziţii aparţinătoare acestui gen. Aici se produce alternanţa dintre un fel de introducere instrumentală şi părţi de solo. Trebuie remarcat că partea încredinţată grupului de instrumente poartă denumirea de *rittornel*.

Închegarea genului de *concert* se leagă mai cu seamă de numele lui Arcangello Corelli, care păstrând alternanţa cunoscută va publica concerte care se împart în patru mişcări:

-LENT

-REPEDE

-LENT

-REPEDE

Păstrând aceste mişcări, genul respectiv se va împărţi în curând, sub raportul ideii de alternanţă, în trei categorii mari:

---

[19] Dumitru Bughici - Dicţionar de forme şi genuri muzicale, Bucureşti 1974.

Scanned with OKEN Scanner

Concert fără partide soliste, în care se întrec grupuri având un număr relativ egal de instrumentişti. Din acest tip va rezulta mai târziu simfonia concertantă sau concertul pentru orchestră din zilele noastre .

Concert cu mai mulți solişti, ce cântă alternativ cu ansamblul sau orchestra. Formează o categorie. aparte cunoscută sub denumirea de concerto grosso A fost intens practicat de marii maeştri ai vremii, dintre care se detaşează în special G.F. Handel, ale cărui lucrări dobândesc o valoare deosebită.

Concert cu un singur solist, care dialoghează cu orchestra. A apărut după definitivarea primelor două, fiind inaugurat de italianul G.Torelli, acesta precizând că lucrările sale au în compoziție „o violină care concertează singură".

Concertul ca formă îşi ia contur abia după stabilirea definitivă a problemelor de gen. Ceea ce se poate desprinde din întreaga evoluție amintită, este crearea unui fenomen nou, cu totul specific tipologiei concertante: opoziția de sonorități care duce în final la relația dintre unu (solistul) şi multiplu (orchestra). Pe baza acestui important principiu se va structura forma *concerto* aşa cum o găsim la vechii maeştri.

În ultimă analiză schema uni forme tipice de *concerto* va fi: A-B-A-C-A-D-A- ... etc. De aici trebuie să deducem că există o idee principală şi altele secundare, succedate alternativ. Prima secțiune poartă denumirea de *ritornel*, deoarece ea apare mereu în discursul desfăşurării muzicii, fiind intonată mai ale în *tutti* (de întreg ansamblul). Revenirea *ritornelului* va suferi numeroase transformări: prescurtări, amplificări, amplasări în tonalități diferite de cea inițială, introducerea unor momente de dezvoltare etc. Ultima repriză a *ritornelului* va fi întotdeauna statică şi integrală. Ideile secundare nu cunosc o modalitate fixă de constituire şi succesiune, fiind adevărate *episoade*, uneori destul de extinse.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzionând putem afirma despre *concertul baroc* ca este o formă liberă, caracterul monotematic, faptul că *ritornelul* este amplasat la început şi la sfârşit, dau întregului un aspect tripartit. Alternanța dintre momentele soliste ,firave şi cele cu sonorități ample cunoaşte la fel libertăți mai ales în sectorul din centru.

Schema unui *concerto* poate fi completată în modul următor:

Ritornel – episod I – ritornel – episod II – *Ritornel* ...
(integral). . . . . (integral)

I	II	III
secțiune principală riguros articulată	secțiune mediană multipartită cu libertăți	secțiune principală riguros articulată

Printre lucrările care utilizează mai riguros foram de *concerto* amintim: „Concertul în mi major pentru vioară şi orchestră de coarde", precum şi celebrul „Concert italian pentru clavecin" de J. S. Bach.[20]

Şcoala rusă şi sovietică, preluând în mod creator tradițiile clasice, a dezvoltat genul concertului pe noi coordonate. Îmbinarea tematicii de esență populară cu cerințele formelor clasice a dus la realizarea unor lucrări mult apreciate.

Concertele pentru pian de S. Rachmaninov, S. Prokofiev, D. Şostakovici, A. Haciaturian, D. Kabalevski, se impun tot mai mult în repertoriul de concert.

Pentru a întregi aceste imagini ale concertului contemporan voi cita un număr de compozitori ale căror lucrări au intrat şi s-au menținut în repertoriul soliştilor: I. Stravinski, K. Szimanowski, B. Bartok, P

Scanned with OKEN Scanner

Hindemith. Se evidenţiază acum şi influenţa muzicii de jazz în muzica simfonică şi îndeosebi în concert. Iată câteva exemple de acest gen: „Concertul pentru jazzband" (1945) şi „Ebony concerto" de Igor Stravinski, „Concertul pentru două orchestre una clasică şi alta de jazz", de Rolf Liebermann (1954), şi altele[21].

T

[20] Vasile Herman - Originile şi dezvoltarea formelor muzicale, Bucureşti 1982
[21] Dumitru Bughici - Dicţionar de forme şi genuri muzicale, Bucureşti 1974.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI SUFLĂTORI - ANALIZĂ

Scanned with OKEN Scanner

„Concertul pentru pian şi instrumente de suflat", scris în 1923 este prima lucrare care deschide ciclul lucrărilor pianistice din perioada neoclasică. La sugestia lui Kussewitzki, Stravinski începe să interpreteze de aici încolo el însuşi cele mai grele opere pianistice pe care le va scrie. El debutează ca solist-interpret al propriilor sale muzici, chiar în acest concert, pe care îl numeşte în franceză, „Concert pour piano suivi d'ochestre d'harmonie". Lucrarea a fost executată prima dată în luna următoare a aceluiaşi an la Opera din Paris în cadrul unui concert dirijat de Kussewitzki.

„Introducerea ce precede prima mişcare, are un caracter baroc şi monumental, amintind de Händel. În allegro-ul care urmează combină ecouri ale muzicii lui Bach şi Scarlatti cu elemente de jazz. Partea a doua este un solemn larghissimo care atestă influenţele lui Händel şi Vivaldi, iar în final alternează elemente din secolul XVII şi XVIII cu motive sincopate. La sfârşit reapare o variantă a maestosului Largo Introductiv, pentru a se continua fundamentalul argument al lucrării. 'Întoarcerea la Bach' a fost lansată o dată cu acest concert. El este un adevărat exerciţiu de dinamism strălucitor, de ordin pur motoric, care răspunde plăcerii jocului în sine, cu un sens de tragică măreţie"[22].

Forma mare a concertului este formă de concerto, bazată pe principiul ciclic.

Partea întâi a lucrării începe cu o introducere în Largo, întru-un Do major lărgit, demonstrat prin falsa relaţie din măsura a doua (do/do#). Tot aici se observă şi formula punctată (pătrime, optime urmată de şaisprezecime) care va reapărea pe parcursul întregii lucrări.

Instrumentele de suflat, (cei patru corni şi doi fagoţi) sunt cei care conduc linia melodică principală de început, susţinuţi armonic de tubă, timpan şi contrabas.

[22] Roman Vlad, op. cit. p. 77

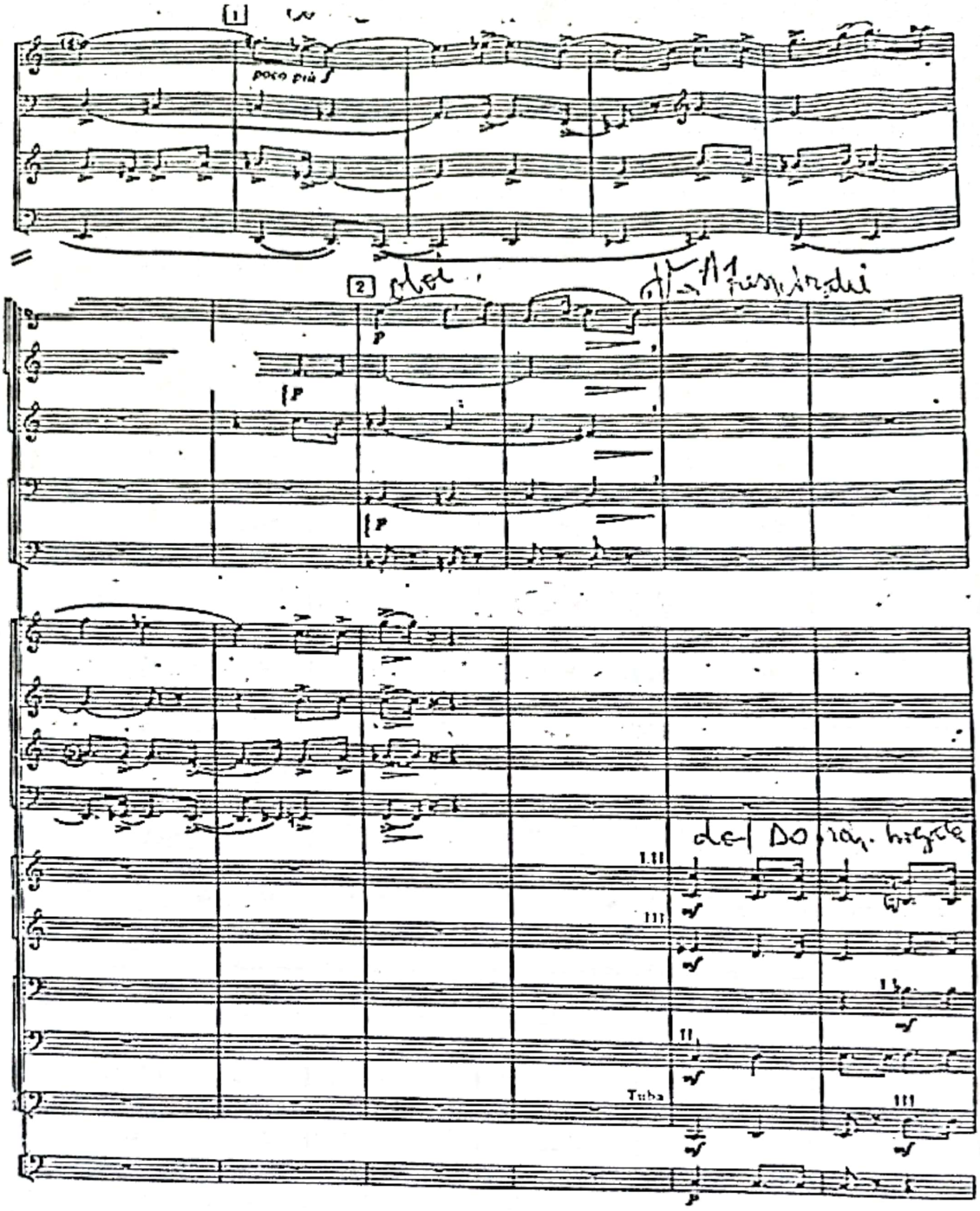
Scanned with OKEN Scanner

(Largo) ♩ =48

Largo ♩ =48 A

pp

Scanned with OKEN Scanner

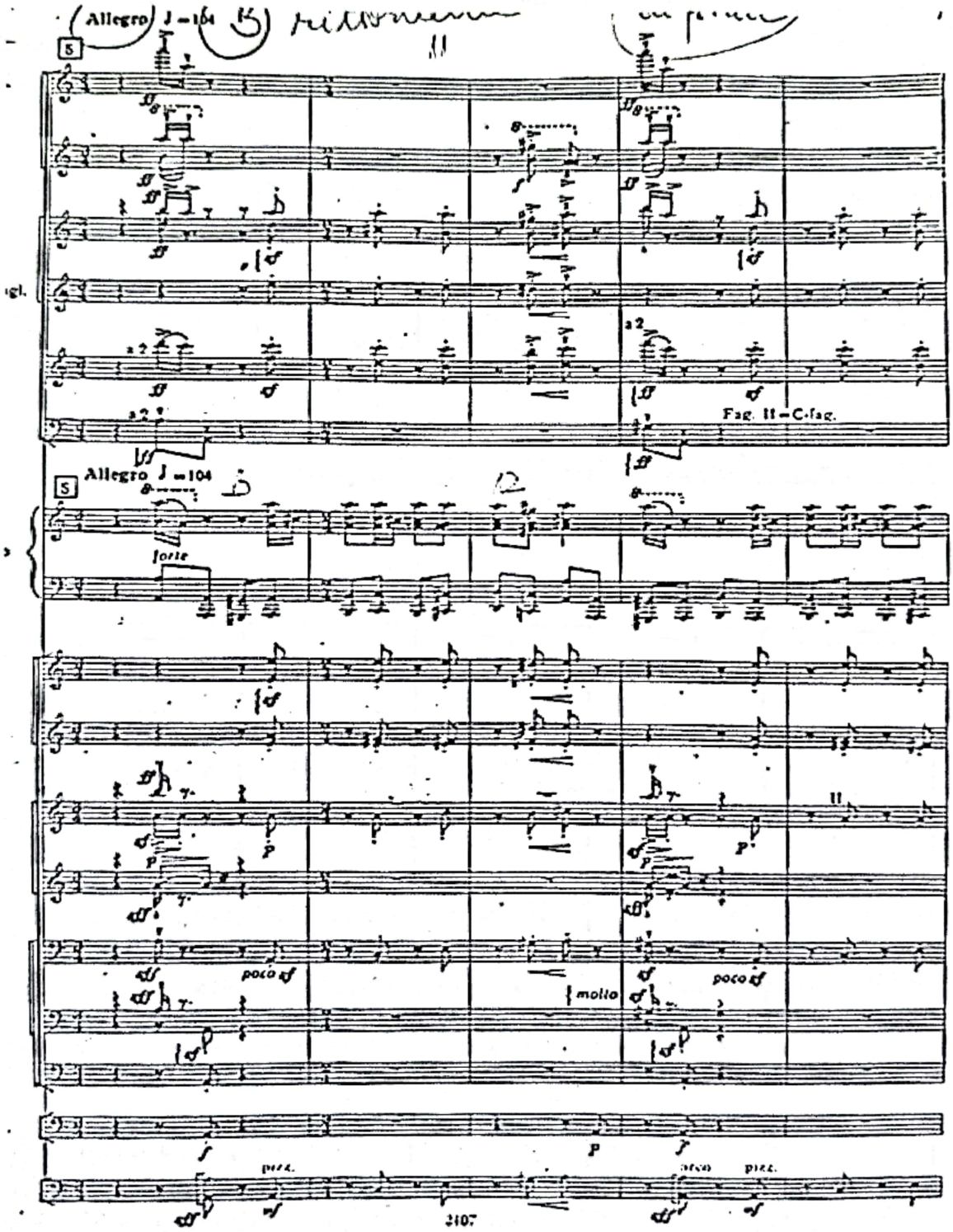


În pagina a doua a concertului, orchestra se va îmbogăți şi astfel discursul melodic va lua amploare, păstrându-se ritmul sacadat şi inegal de la început, iar sonoritatea va avea un caracter dual, prin ciocnirea celor două tonalități: do minor şi Do major.

Pe tot parcursul acestei introduceri, oboiul, clarinetul şi cornul englez, vor fi instrumentele care vor interveni pentru a completa desfăşurarea continuă a muzicii. Se observă şi tendința către o desfăşurare tristrofică, strofa a treia fiind neterminată.

Scanned with OKEN Scanner

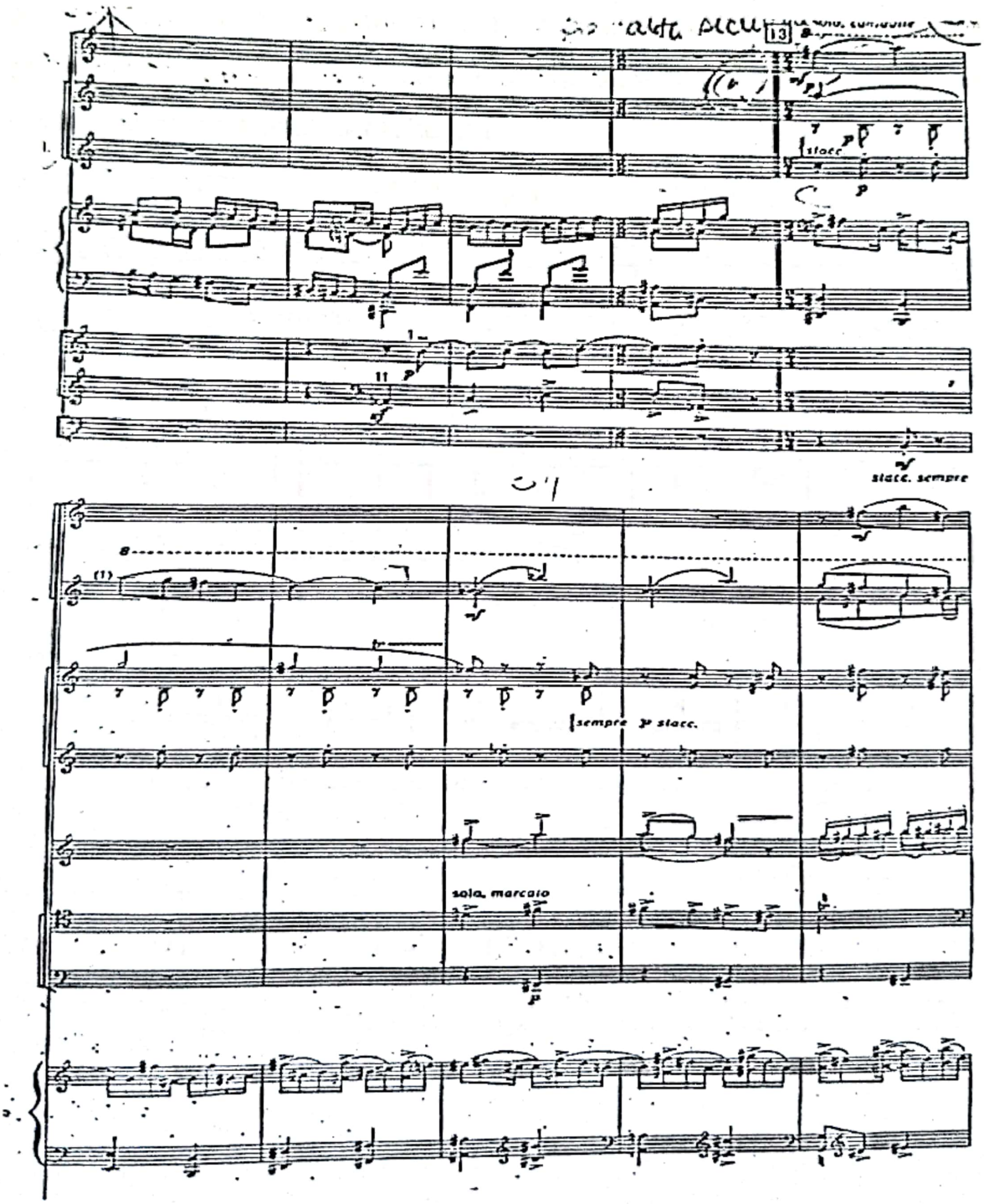
Următoarea secţiune a părţii întâi este un Allegro, un Rittornel, diferit de tot ceea ce a fost până acum, instrumentul solist (pianul) făcându-şi apariţia brusc, datorită schimbării tempoului.



Toată această secţiune se va desfăşura întru-un ritm alert, pe parcursul căreia rittornelul, va mai fi expus şi prelucrat din punct de

vedere tonal, ritmic şi orchestral, iar pianul va avea rol de sine stătător, muzica cântându-se „fără respirație”.

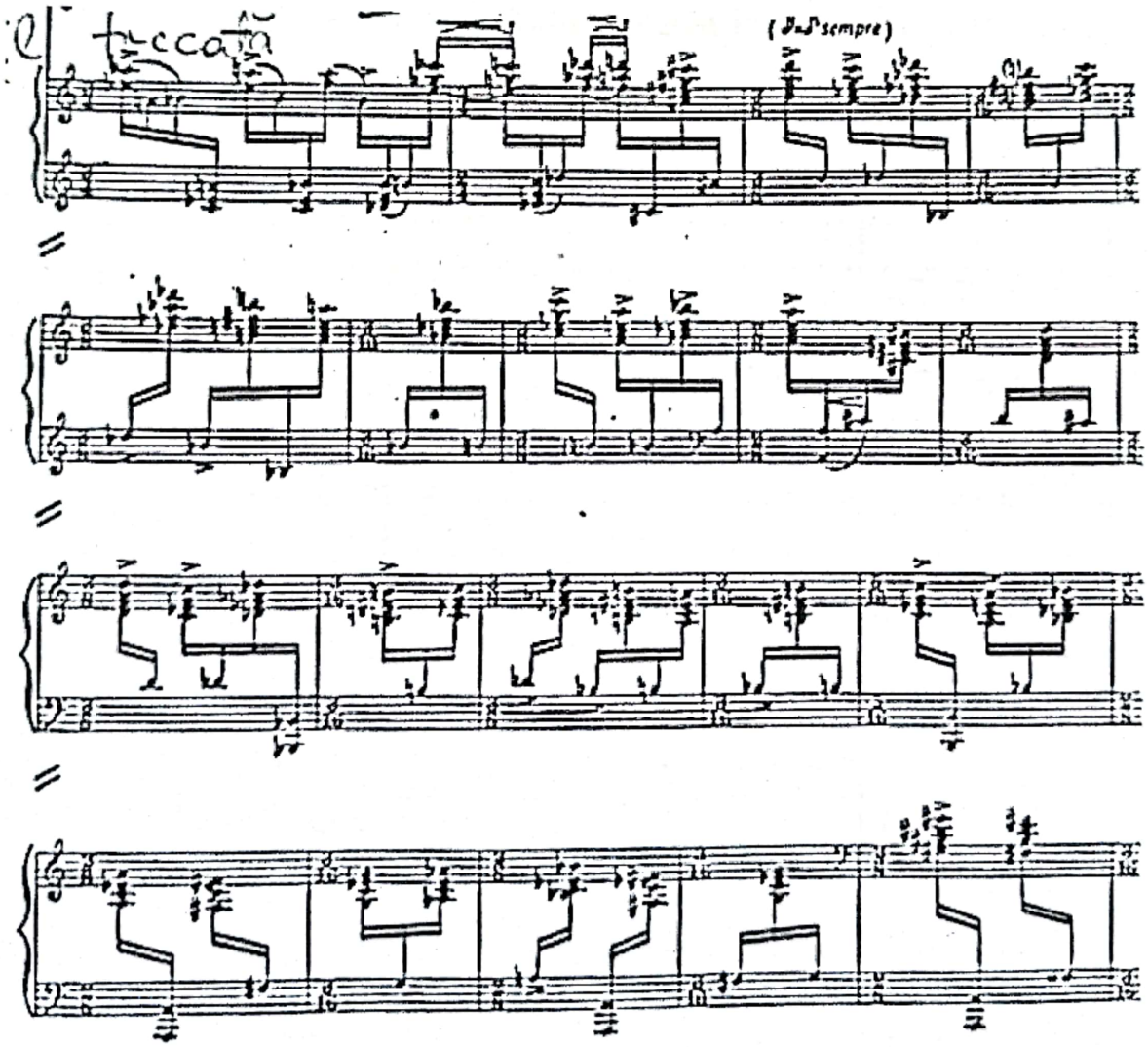
Urmează o altă secțiune, în care pianul trece în planul doi, planul întâi fiind ocupat de partida suflătorilor care intervin cu un „solo cantabile”.



Scanned with OKEN Scanner

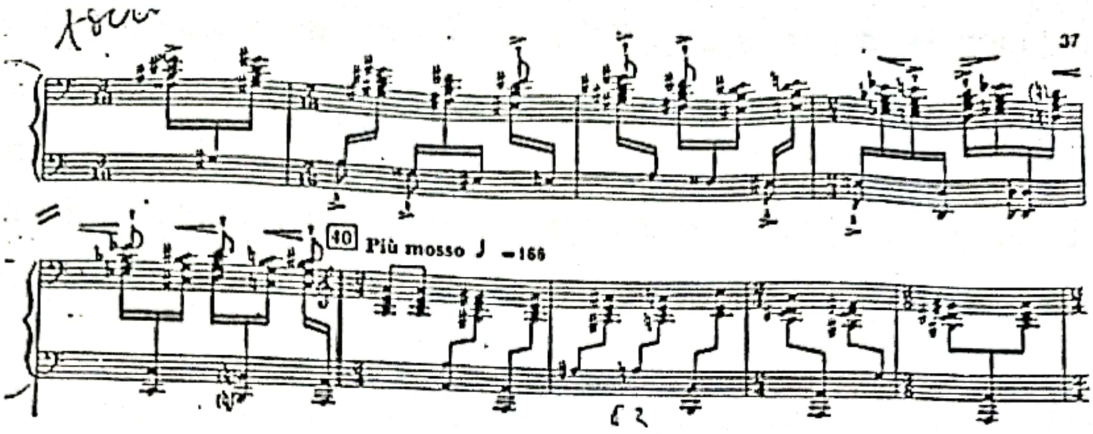
Această secțiune va prelucra materialul tematic din secțiunea mediană a primei părți, atât dinamic cât şi orchestral şi timbral.

În pagina următoare repare rittornelul care este prezent pentru a treia oară, materialul sonor fiind identic cu cel prezentat prima dată. Această secțiune se va desfăşura pe parcursul a şase pagini, pianul preluând planul melodic principal printr-o expunere în stil toccată, iar orchestra va interveni pe parcurs, creându-se astfel un permanent dialog între instrumentul solist şi orchestră.

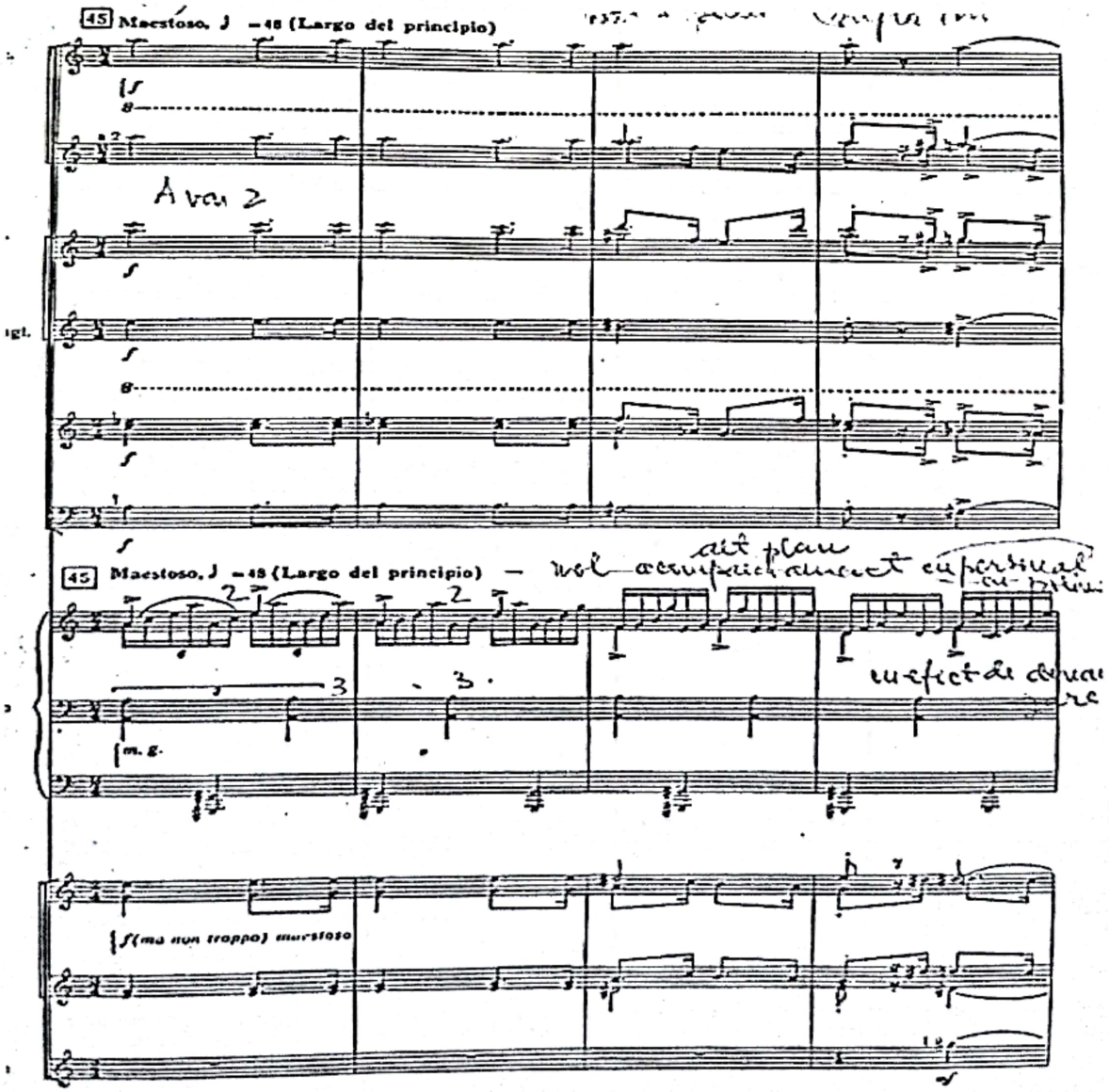


Caracterul maestos al introducerii, va reveni, el fiind dat de formula specifică punctată cu care se deschide concertul.

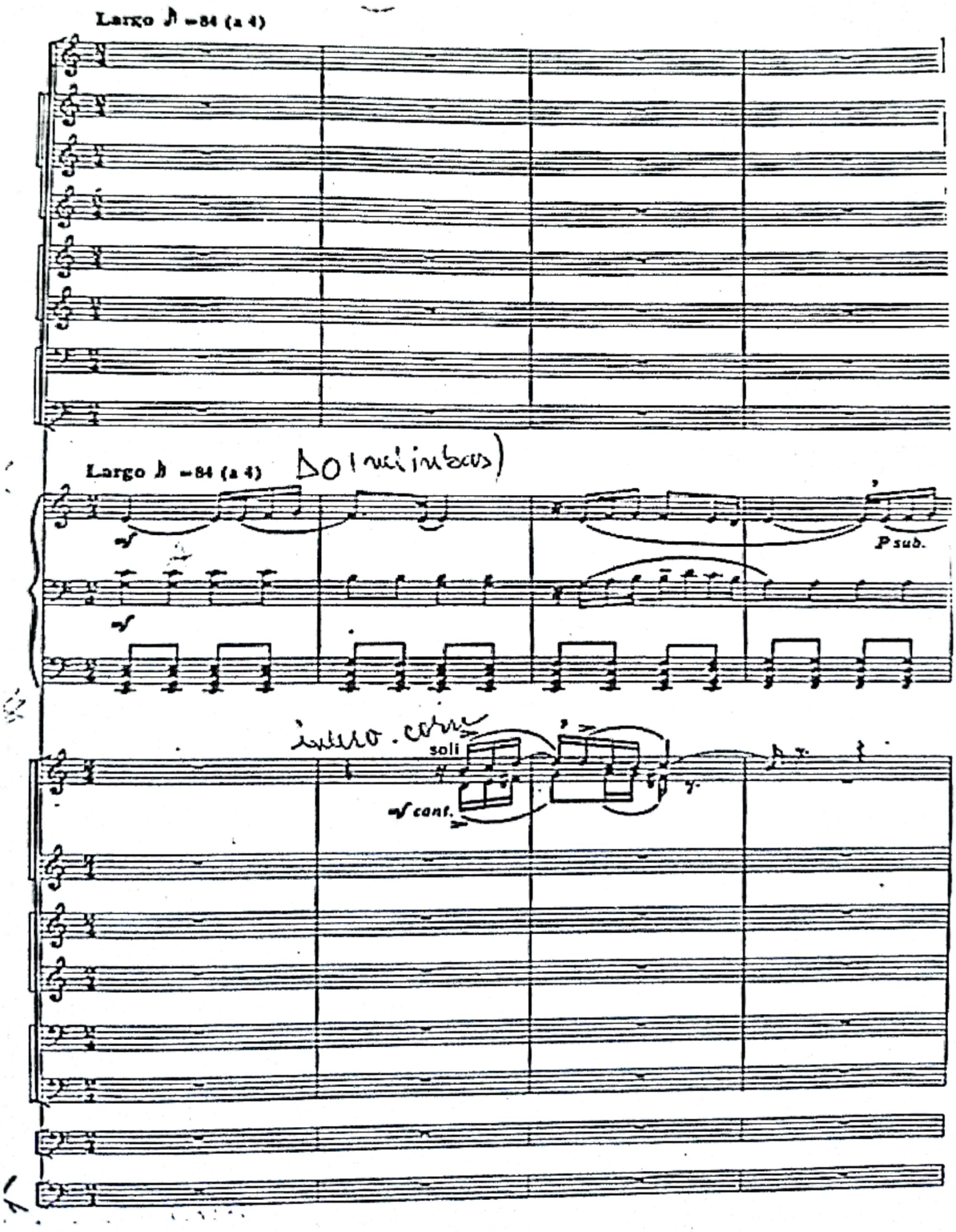
Scanned with OKEN Scanner

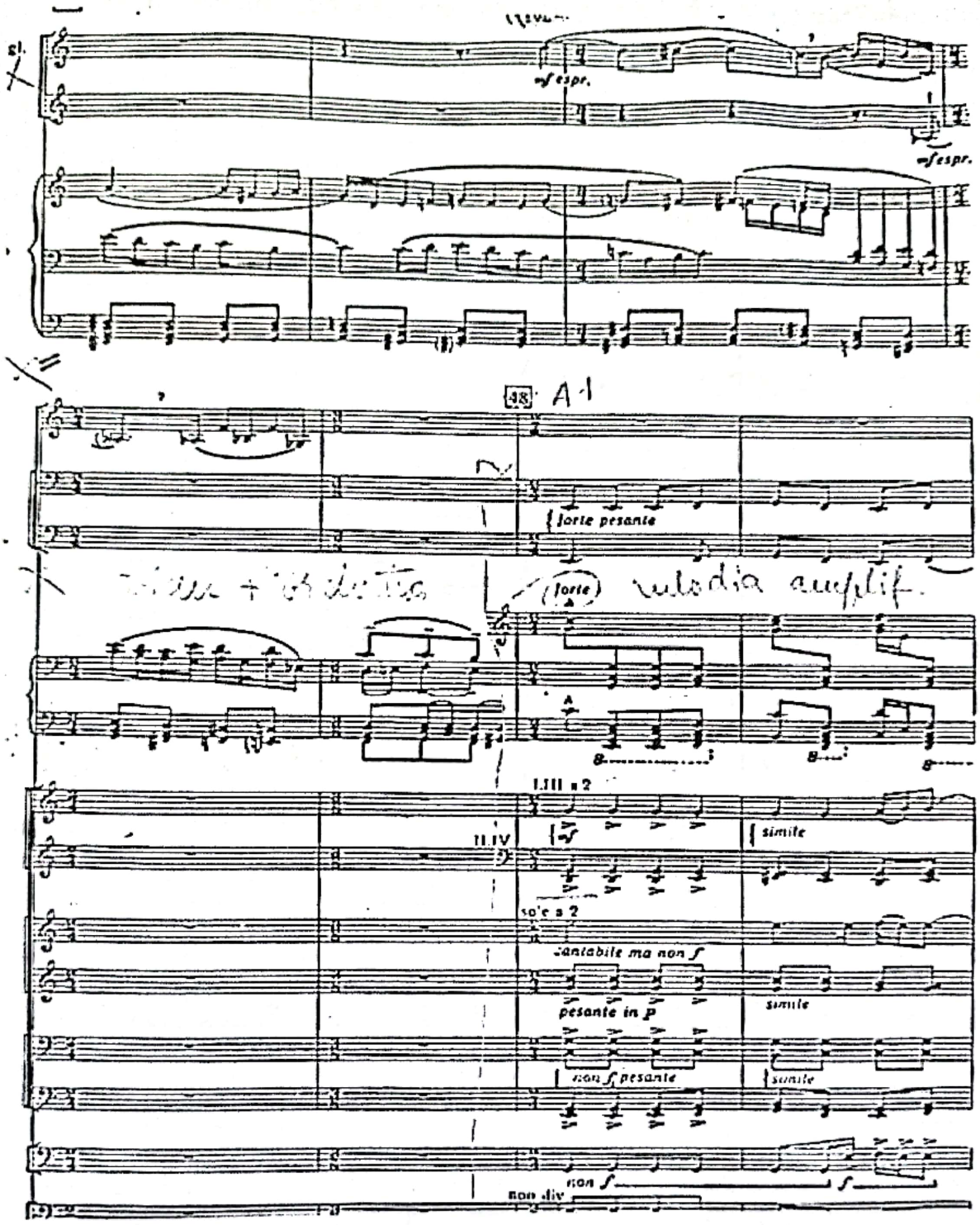


Pianul îşi va conduce discursul muzical cu personalitate, prin poliritmia care se va produce între melodia instrumentelor de suflat în măsură de două pătrimi şi figurația pianului în măsură de trei pătrimi.



Partea a doua a concertului ne înfățișează un impresionant Largo. Primele acorduri ale pianului sunt tot într-un Do major lărgit, în răsturnarea întâi (cu mi în bas), după care muzica va lua amploare prin alăturarea tuturor instrumentelor remarcându-se deosebitele timbre ale oboiului şi cornului englez la care se adaugă şi clarinetul.



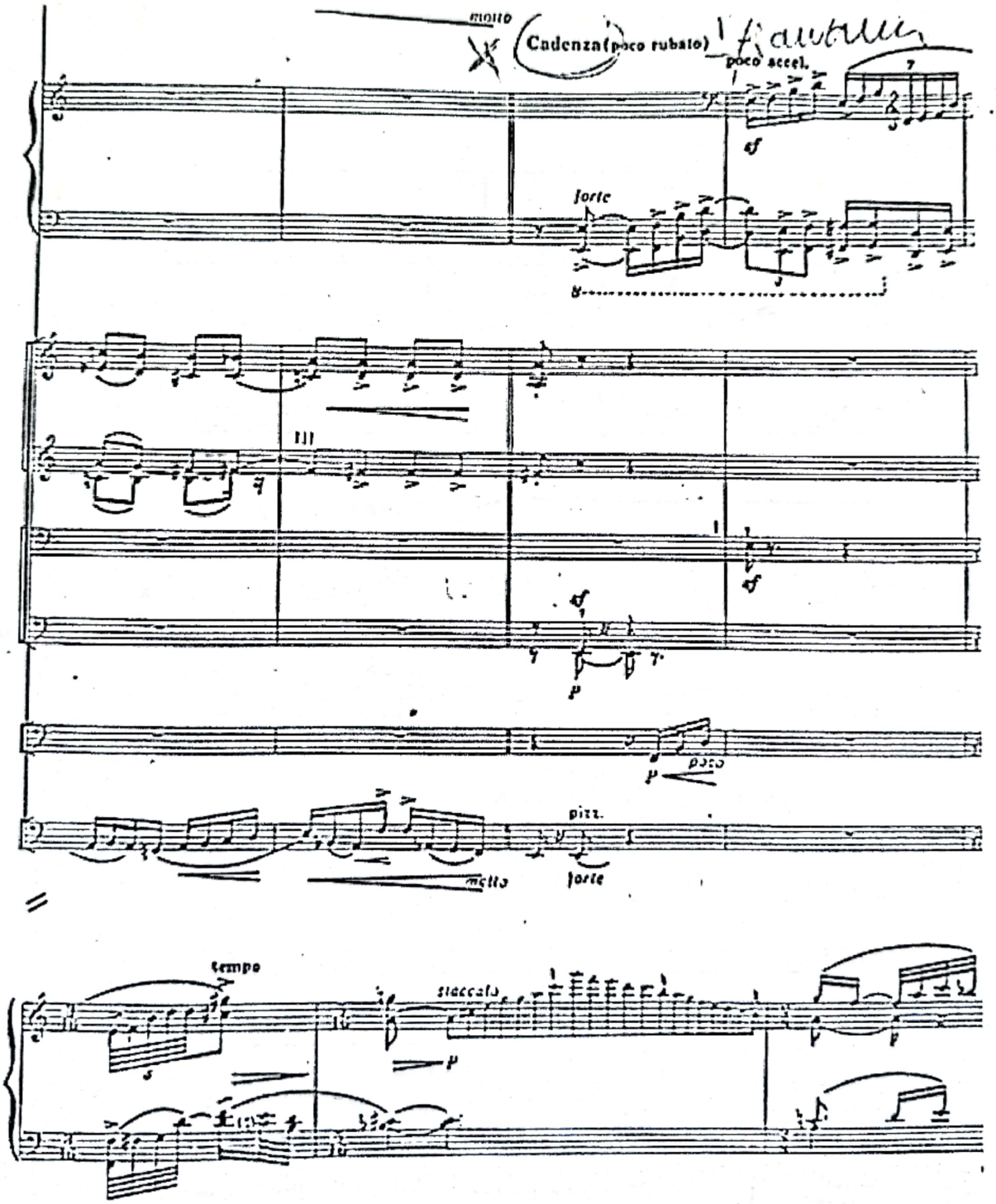


Materialul sonor se va îmbogăți şi mai mult în următoarele portative, sonoritatea fiind un Forte Pesante.

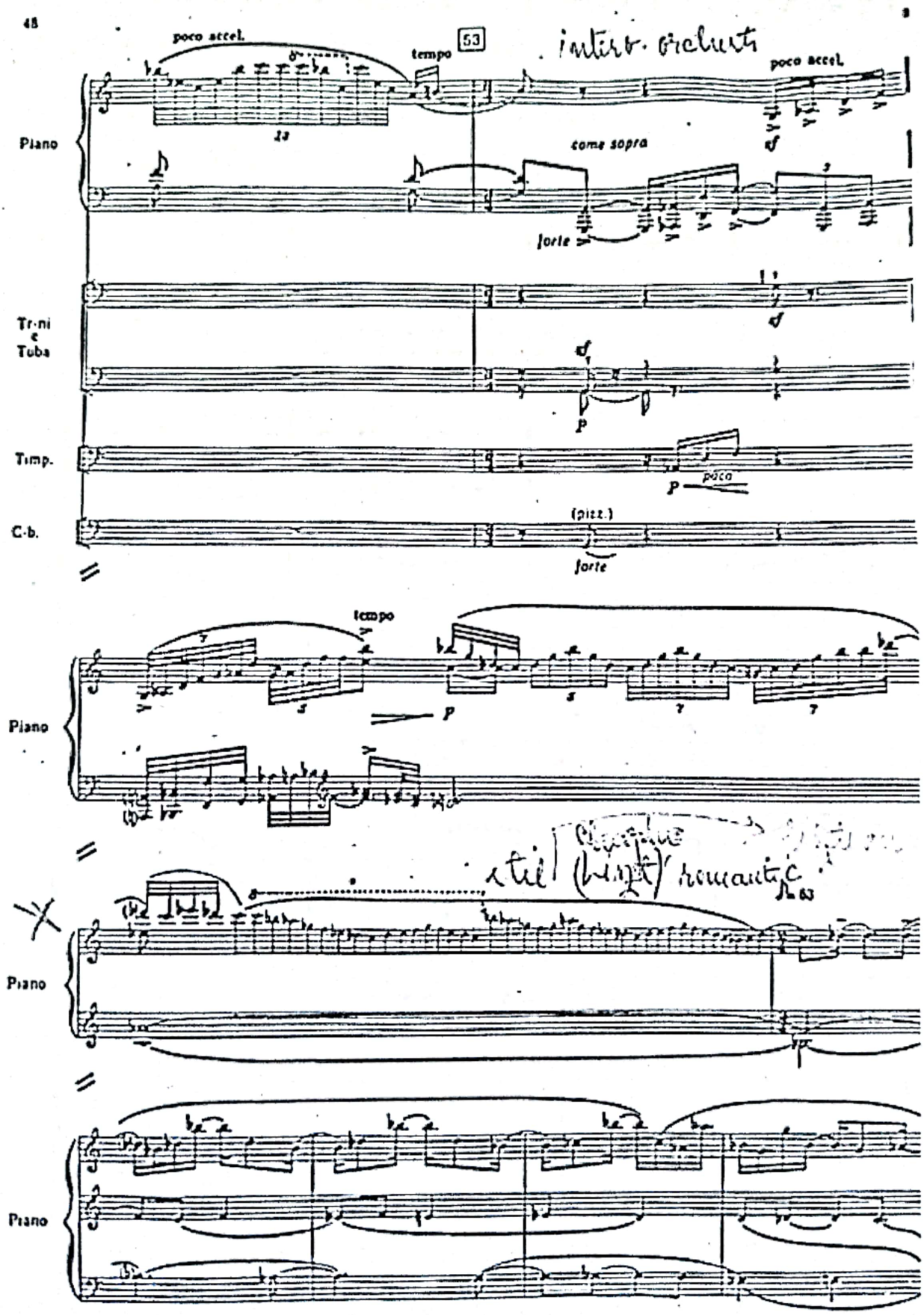
Ieşirea din cadrul perioadei Barocului o reprezintă cele două cadențe ale pianului, care se desfăşoară în dialog cu orchestra, aceasta fiind parte de sine stătătoare.

Scanned with OKEN Scanner

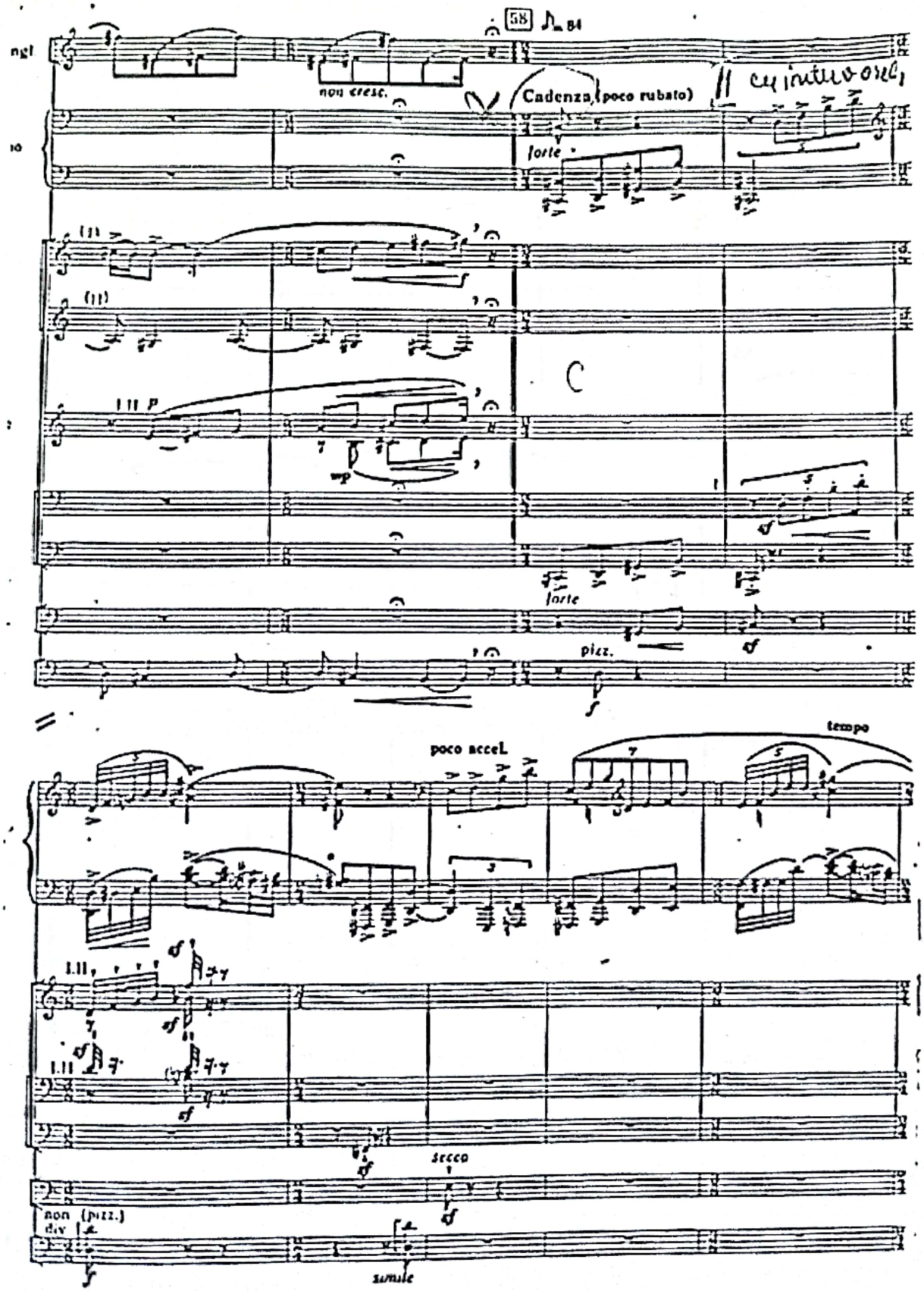
Prima dintre cadențe are loc în pagina 47 a concertului, sub indicația „L'istesso tempo ma poco rubato", ceea ce dă muzicii un caracter liber improvizatoric în stil lisztian.



Scanned with OKEN Scanner

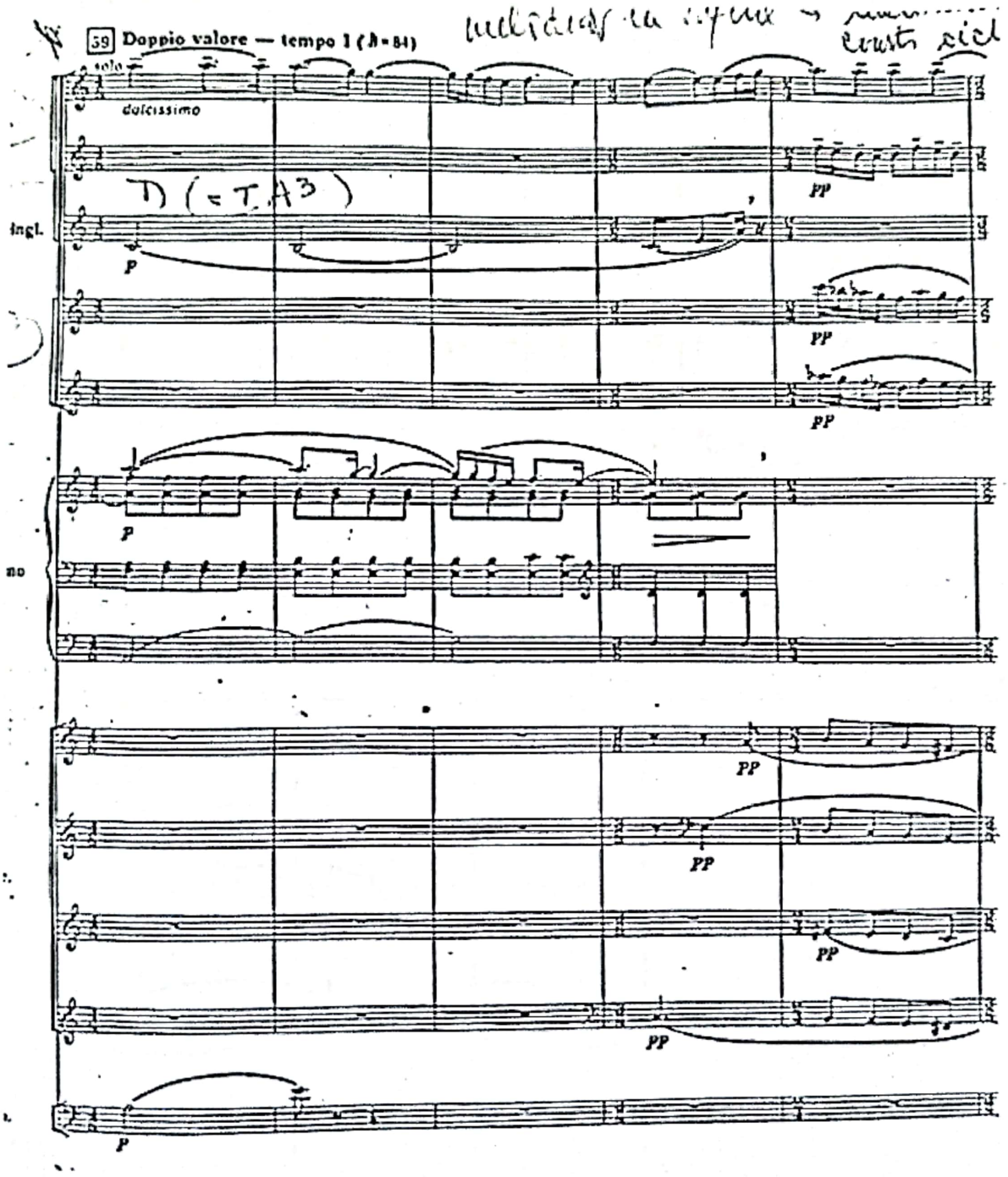

48
poco accel.
tempo
53
intero orchestra
poco accel.
Piano
come sopra
forte
Tr-ni e Tuba
Timp.
poco
C-b.
(pizz.)
forte
tempo
Piano
Piano
Piano

A doua cadență se desfășoară din punct de vedere orchestral la fel ca prima, materialul sonor, nefiind același.



Scanned with OKEN Scanner

Urmează o secțiune care amintește de introducerea monumentală din partea întâi, în Dolcissimo, cu tema melodică la oboi, care ne conduce spre construcția ciclică.

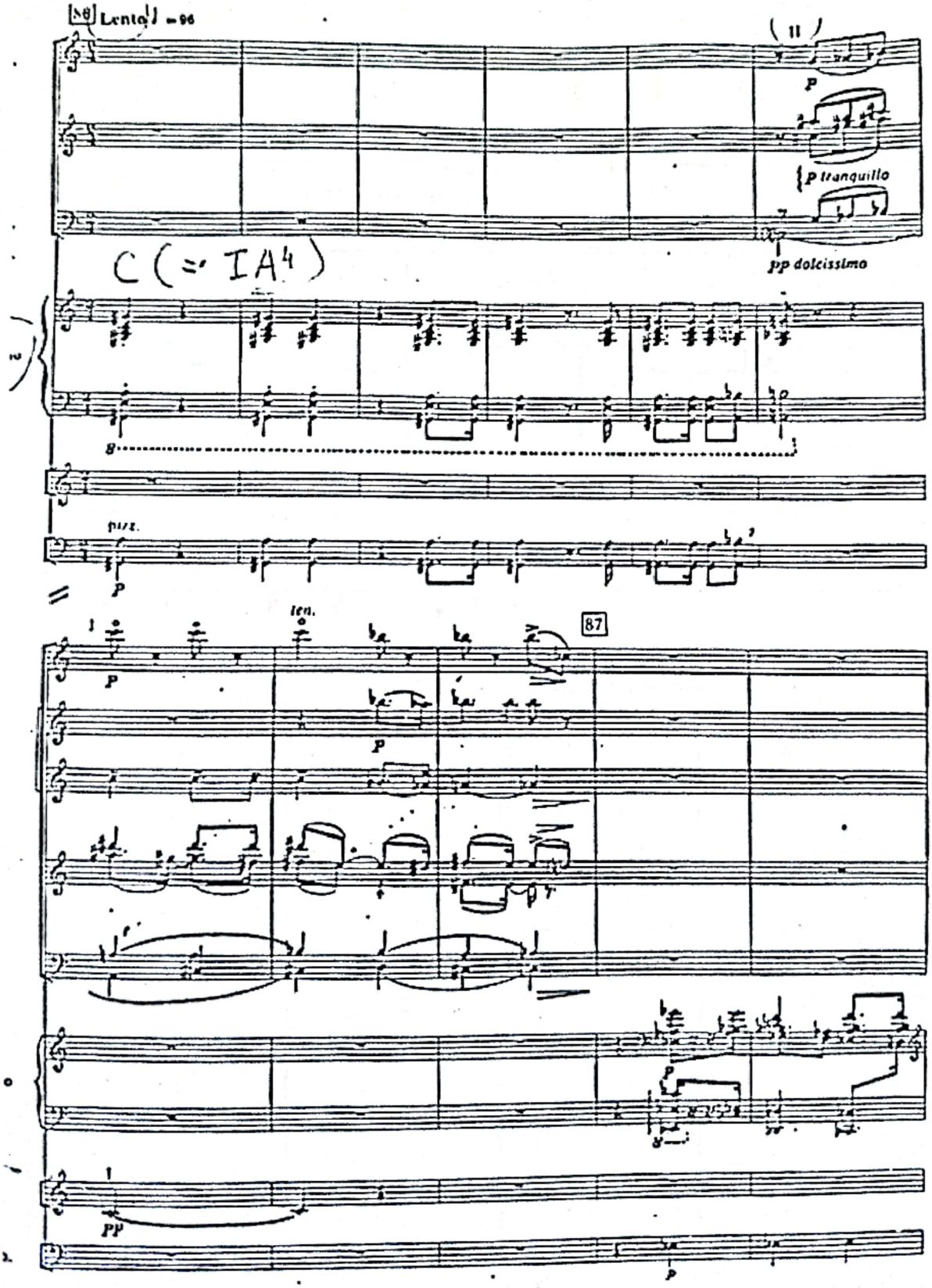


Partea a treia se desfășoară într-un Allegro vulcanic în aceeași tonalitate lărgită de Do major, materialul muzical fiind tratat polifonic, prin procedeul de imitație.

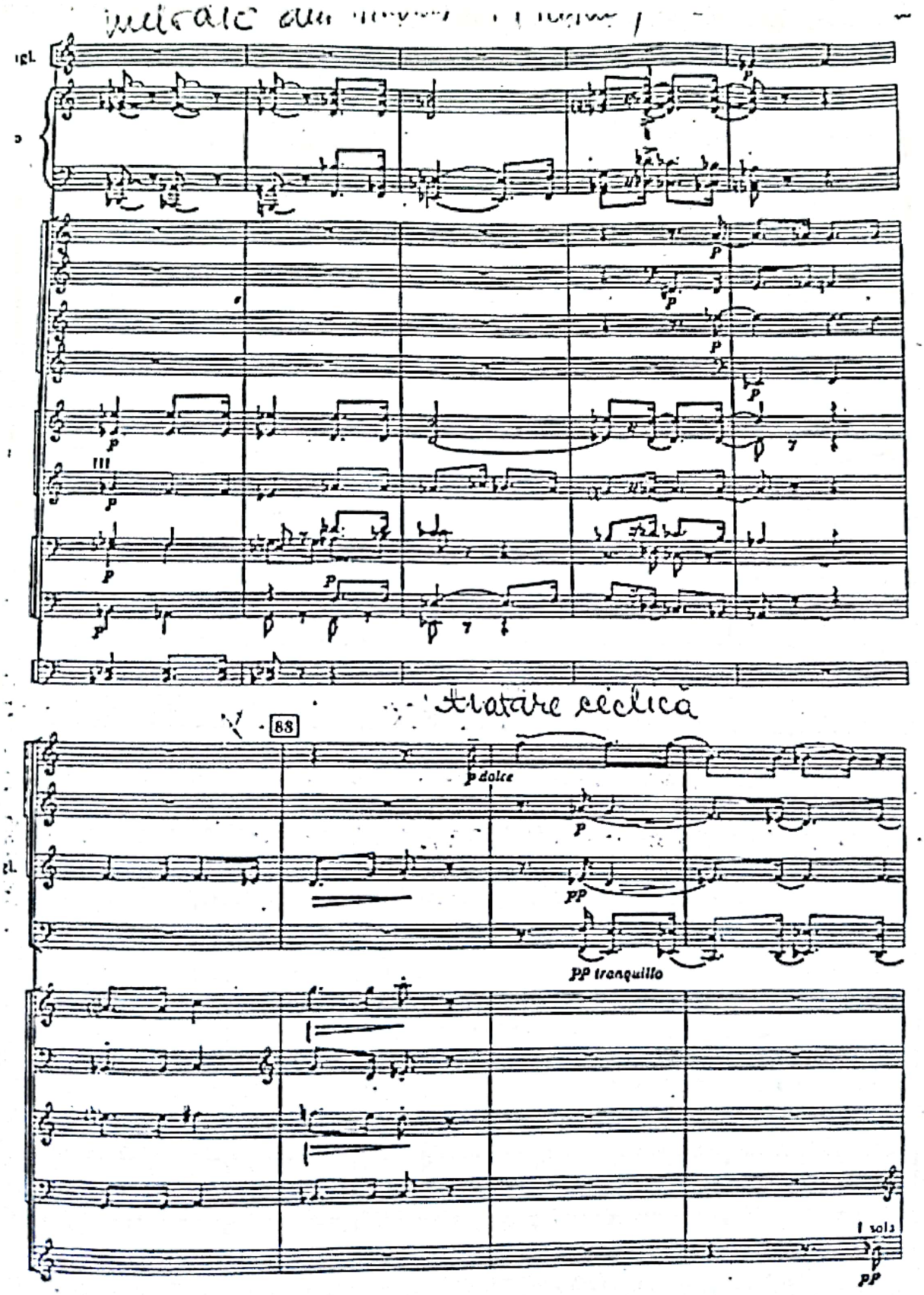
Scanned with OKEN Scanner

Poliritmia rezultată în pagina 65 se datorează suprapunerii pianului peste linia melodică a instrumentelor de suflat.

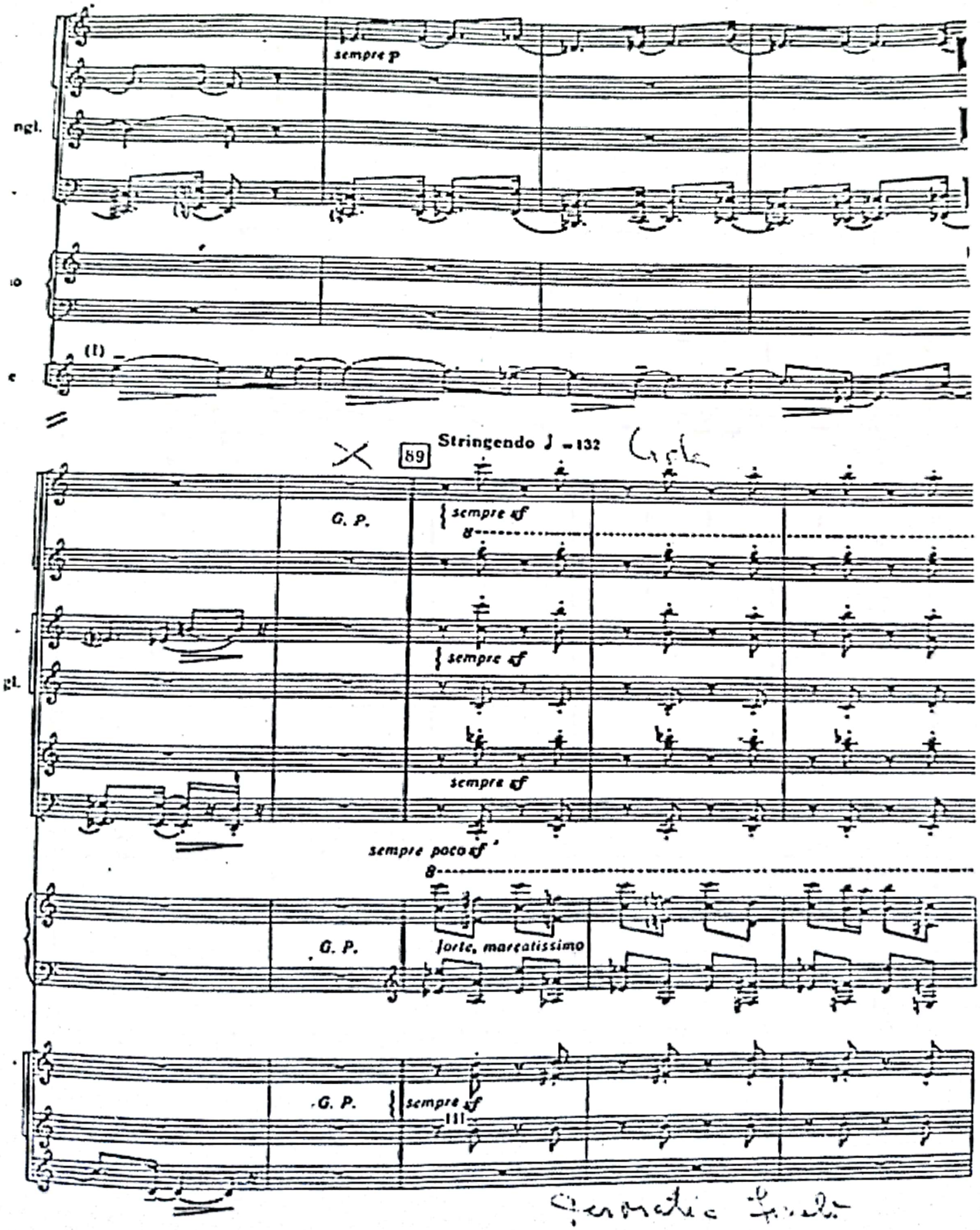
Lento din pagina 84 schimbă brusc caracterul acestei părți.



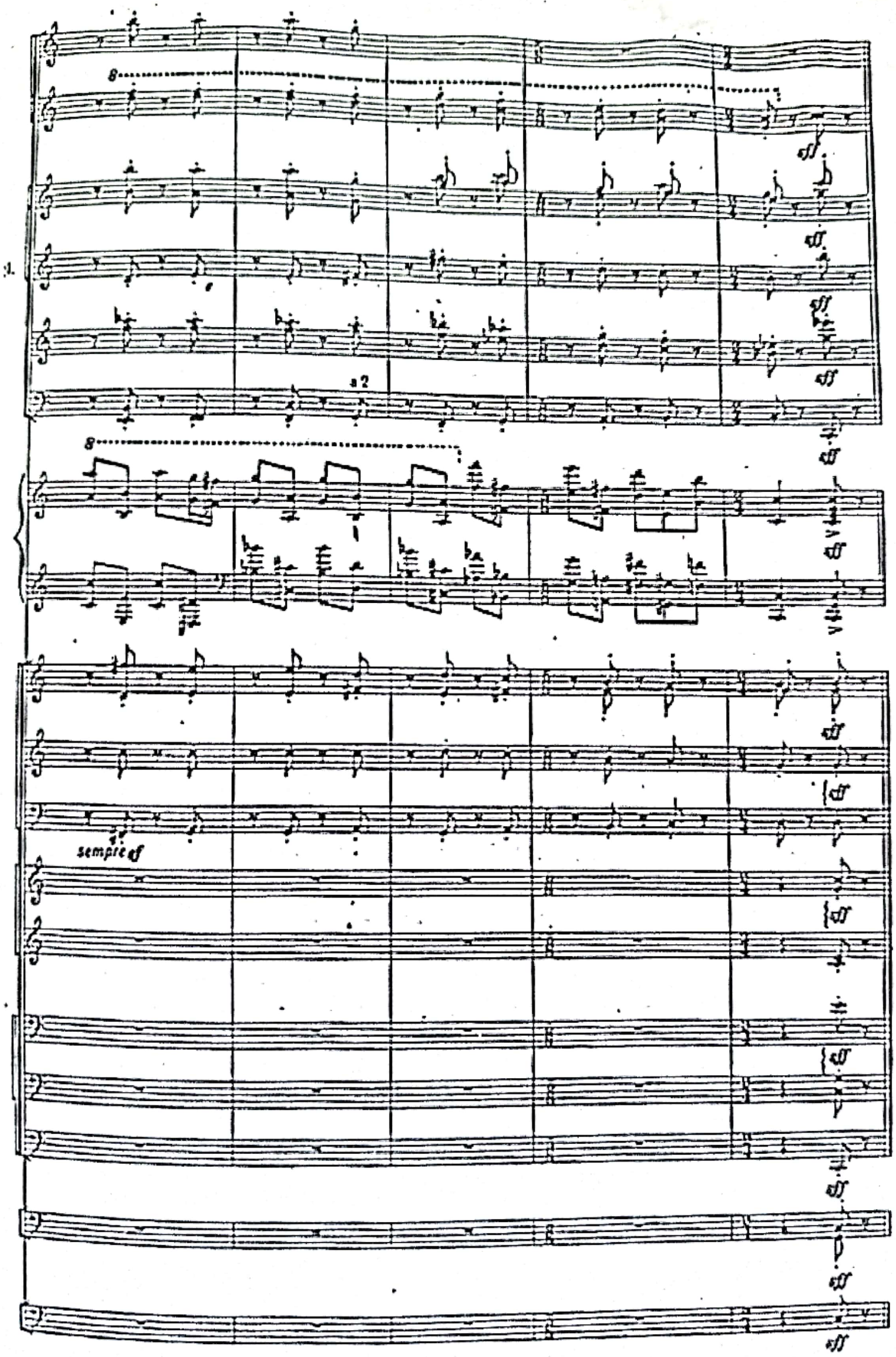
Tratarea ciclică reapare şi înainte de codă prin motive care amintesc de introducerea grandioasă din partea întâi.



Coda apare sub indicația Stringendo, și este o desfășurare furtunoasă la care participă întregul ansamblu de instrumente, susținut de pian, caracterizată prin valori inegale și contrapunctate care se cumulează în final într-un „sfforzando" violent.



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. VLAD, ROMAN – *Stravinski*, Ed. Muzicală, Bucureşti 1967
2. STRAVINSKI, IGOR – *Poetica muzicală*, Bucureşti 1976
3. *** Grove's Dictionary
4. LAROUSSE – *Dicţionar de mari compozitori*, Bucureşti, Univers enciclopedic 2000
5. HERMAN, VASILE – *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Bucureşti 1982
6. BUGHICI, DUMITRU – *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Bucureşti 1974

Scanned with OKEN Scanner